

المثقّف الثّرثار

المثقّف الثّرثار، لم يقرأ ولم يكتب منذ سنوات، لكنه يصرّ على إطلاق الأحكام، وتوزيع الصفات، وإصدار الصكوك؛ يشجب رواية لم يطالعها، ويستهجن مجموعة قصصيّة لم يطّلع عليها، ويستنكر ديوان شعر لم يتصفَّحه، ويشنّ هجومًا على كتاب نقدي لم يكلّف نفسه عناء المرور بفهرسه!

المثقّف الثّرثار، الذي يجيد إعادة إنتاج كل ما يسمع، في المقاهي والنّدوات والسّهرات، يرفض الإقدام على شراء أيّ كتاب جديد، أردني أو عربي أو عالمي، لأنه استوفى الإلمام بكل شيء، ويكتفي بقبول الإهداءات التي يراكمها في رفوف مكتبته المهجورة. ومع أنه لم يكتب صفحة واحدة منذ سنوات، إلا أنه لا يدّخر وُسْعًا لإسداء النصائح، وخاصّة للكتّاب الشباب، بخصوص كتابة الرّواية أو القصّة القصيرة أو القصيدة أو المقالة النقديّة!

مفتتح

المثقّف الثّرثار، العابر للمحاضرات والندوات والملتقيات والأمسيات، والذي يتقن الظهور في الدقائق الخمس الأولى أو الأخيرة، متخصص في إطلاق المبادرات وإصدار البيانات، لكنه سريع الملل وكثير الضَّجر، لأنه أول مَن يدير ظهره للمبادرة التي أطلقها، وأوّل مَن يتناسى البيان الذي دبّجه!

المثقّف الثّرثار، الذي لم يقرأ ولم يكتب منذ سنوات، وقته ضيِّق وثمين، لأنه ما زال يعتقد بأنَّ فن العلاقات العامة أجدى وأنفع من فن تطوير الذات، ولأنه مهووس بالسّفر وبالمشاركة في المهرجانات، وبالحصول على المزيد والمزيد من عضويّات الهيئات الثقافيّة المحليّة والعربيّة والدوليّة!

المثقّف الثّرثار، الذي لم يعتذر عن المشاركة في أيّ ندوة دُعي لها -وخاصة إذا اشتملت على مكافآت ماليّة- وفي أيّ لقاء تلفزيوني، وفي أيّ حوار صحفي، لم يفِ منذ سنوات بوعده لمنظِّمي النَّدوات، ولم يسلّم بحوثه المزعومة، لأنه يكتفي دائمًا بكتابة بضع ملاحظات على قصاصة ورقيّة، ويواظب على تجاوز الوقت المحدّد للحديث!

المثقّف الثرثار، الذي لا يدّخر وسعًا للثَّناء على كلّ كاتبة واعدة، قبل أن يطالع نصوصها، لا يدّخر وُسْعًا أيضًا، لصبِّ جام غضبه عليها، إذا أصدرت كتابًا ولم تطلب منه أن يكتب مقدمة له، أو إذا أشهرت كتابها ولم تدعُه للمشاركة في الحديث عنه!

المثقّف الثّرثار، الذي ما زال يفاخر بكتابه اليتيم، لم يترك جائزة ثقافيّة محليّة أو عربيّة، إلّا وتقدَّم لها شخصيًّا، وطالب كل الهيئات الثقافيّة بأن ترشِّحه للفوز فيها، لكنه بعد إعلان النتائج، سرعان ما يوزِّع الاتِّهامات على الجميع، واصفًا إيّاهم بالتحيُّز والمحاباة والخضوع للضغوطات الدوليّة!

المثقّف الثّرثار، الذي ما زال كثير من زملائه لم يسمع باسمه ولم يقرأ له، مقتنع بأنه مستهدف، وبأنَّ أعتى المراكز في العالم، تعمل ليل نهار، على تغييبه وطمس إنجازاته، رغم أنه من ألدّ أعداء نظريّة المؤامرة!

المثقّف الثّرثار، الذي هجر مكتبه منذ سنوات، يستلقي منهكًا على أريكته في الحادية عشرة ليلًا، ويستعرض عبْر شاشة حاسوبه المحمول، كلّ ما أدرجه الأصدقاء والصديقات من نصوص ومنشورات، في وسائل التَّواصل، ثم يهرع إلى معرض صوره لينتقي صورة معبِّرة، صورة تُظهر حزنه الشديد وجدّيته البالغة وتأمّله العميق، فيدرجها على صفحته مشفوعة بتعليق مختصر: ما أقسى أن تكون مثقفًا ملتزمًا! ■

د. غسان إسماعيل عبد الخالق
عضو هيئة التحرير

قراءةٌ في
كتابِ التَّكليف الملكيّ

د. فوزي علي السمهوري/ الأردن

يأتي تكليف د.عمر الرزار بتشكيل حكومة جديدة تخلف حكومة د.هاني الملقي المُستقيلة على وقْع الاحتجاجات السياسيّة والاقتصاديّة والشعبيّة التي امتدَّت لمعظم محافظات المملكة، مطالبةً بسحْب مشروع قانون ضريبة الدَّخل وإقالة الحكومة.

القاسم المشترك الأعظم للحراكات تمثَّل في مخاطبة جلالة الملك عبدالله الثاني ومناشدته التدخُّل حمايةً لغالبيّة المواطنين الذين يئنّون مِن تراجُع مستوى معيشتهم، ومِن ضعف قدرتهم على تأمين أساسيّات الحياة الكريمة نتيجة لسياسة فرض ضرائب جديدة، ورفع نِسَب الضَّرائب الأخرى.

هذا الإجماع الوطنيّ المُناشِد لجلالة الملك عَكَسَ -بما لا يدع مجالًا للشكّ- الالتفاف والتَّأييد والثِّقة الجماهيريّة بالقيادة الهاشميّة.

إذن، في ظلِّ هذه الظروف، واستجابةً لمطالب قطاعات واسعة من المواطنين، رحلت حكومة د.الملقي، وتمَّ تكليف شخصيّة سياسيّة من خارج الصُّندوق لتشكيل حكومة جديدة تضطلع بقيادة مرحلة مهمّة، في ظلِّ ظروف وترتيبات جيو- سياسيّة للإقليم الذي يعاني من عدم الاستقرار السياسيّ والأمنيّ.

بناءً على ما تقدَّم بالإمكان أنْ ندركَ أنَّ كتاب التَّكليف الملكيّ لرئيس الوزراء د.عمر الرزاز كان استثنائيًّا في مضمونه، ممّا يرتِّب على رئيس الوزراء والوزراء مسؤوليّات وتحدِّيات كبيرة لإنجاز مضامينه.

كتاب التَّكليف الملكيّ يمثِّل الإطار العام للسِّياسة العامّة التي يتوجَّب على الحكومة تنفيذها دون تردُّد أو تلكُّؤ أو أعذار، وهذا بحدِّ ذاته تحدٍّ ليس للحكومة حسب، بل لمجلس الأمَّة بغرفتيه



النوّاب والأعيان.

ولقراءة كتاب التّكليف الملكيّ وما تضمّنه من مبادئ وأفكار ومحاور، ارتأيتُ تبويبه وفْق العناوين التالية:

أوّلًا: رؤية جلالة الملك للحراك الشعبيّ.

ثانيًا: اختيار شخصيّة رئيس الوزراء.

ثالثًا: المهمّات الاقتصاديّة.

رابعًا: الإصلاح الإداريّ.

خامسًا: الظّروف الإقليميّة.

سادسًا: الإصلاح السياسيّ.

أوّلًا: رؤية جلالة الملك للحراك الشعبيّ

مِن وحْي الأوراق النقاشيّة واستراتيجيّة جلالته بتعظيم وتوسيع قاعدة مُشاركة المواطنين في اتّخاذ القرار، أعرَبَ بكتاب التّكليف عن رؤيته للحراكات؛ معتبرًا إيّاها ممارسةً راشدةً للمواطَنة الفاعلة؛ أي بمعنى أنّها حقٌّ من الحقوق الأساس للمواطن بالتّعبير والتجمُّع السِّلميّ الذي كفله الدُّستور الأردنيّ والمواثيق الدوليّة.

ثانيًا: اختيار شخصيّة رئيس الوزراء

أتى اختيار رئيس الوزراء من خارج النّادي التقليديّ الذي ألِفَه المجتمع لعقود سابقة، وفي طيّات ذلك رسالة للدّاخل والخارج مفادها أنّ كفاءة الإنسان وتماسه مع المواطنين وهمومهم وآمالهم ، وما يتمتَّع به من تفانٍ وإخلاصٍ في المواقع التي شغلها، إضافةً إلى رؤيته وأفكاره السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة، ومدى قدرته على ترجمة رؤى واستراتيجيّة الملك لأردنّ المستقبل؛ أردنّ الدَّولة المدنيّة، هي العوامل الأساسيّة التي تؤخذ بعيْن الاعتبار عند اتّخاذ القرار.

وما قول جلالة الملك بكتاب التّكليف للدكتور عمر الرزاز: "عرفتُكَ رجلًا وطنيًّا قريبًا من الشّعب والشّباب خاصّة، وصاحب رؤية وبصمة في كلّ المواقع التي شَغَلْتَها" إلّا مؤشّرٌ ودليلٌ على نهجٍ جديدٍ اختطّه الملك عبدالله الثاني للارتقاء بمستوى الإصلاح السياسيّ، بلوغًا لتشكيل الحكومة الحزبيّة والائتلافيّة ذات الأغلبيّة النيابيّة.

ثالثًا: المهمّات الاقتصاديّة

نظرًا لأهميّة إنجاز إصلاحٍ اقتصاديٍّ يلمس المواطنون آثاره ونتائجِه على مستوى حياتهم ورفاههم خلال فترة زمنيّة قصيرة، تمّ توجيه رئيس الوزراء لإطلاق مشروع نهضةٍ وطنيٍّ شاملٍ يؤسِّس لمرحلة جديدة مفصليّة على الأصعدة والمستويات كافّةً؛ لبناء وطنٍ مزدهرٍ آمنٍ يتمتَّع فيه المواطن بحقوقه السياسيّة والمدنيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة.

وما التحدِّيات الاقتصاديّة من تباطؤ للنموّ الاقتصاديّ، وارتفاع نسبة البطالة والفقر، واستمرار العجْز في المُوازنات، وارتفاع نسبة المديونيّة إلى النّاتج الإجماليّ... ما هي إلا تحدِّيات تستدعي شحْذ الهِمَم والطّاقات لوضْع استراتيجيّة وطنيّة تهدف للخروج من الأزمة الاقتصاديّة التي يعاني منها الوطن.

وقد خصَّ جلالة الملك كتابَ التَّكليف بجملةٍ من المهمّات ينبغي للحكومة العمل على معالجتها وإنجازها لتحقيق أحلام وطموحات الشَّباب الأردنيّ، ومنها:

- تباطؤ النموّ الاقتصاديّ:

وهو التَّباطؤ الذي نجم عنه تراجُع في فُرَص العمل وخاصّة لدى الشَّباب، لذا فقد أكَّد كتاب التَّكليف الملكيّ للحكومة أهميّة أن يحتلّ هذا الملفّ الأولويّة، بل قمّة الأولويّات، وما يتطلّبه ذلك من عمل دؤوب لتحفيز الاقتصاد الأردنيّ، واستعادة إمكانيّته على النموّ والمُنافسة وتوفير فُرَص العمل.

- مُعالجة معوِّقات تنافسيّة الاقتصاد:

نموّ الاقتصاد يتحقَّق في ظلِّ مناخٍ تشريعيٍّ وبيئيٍّ مُحفِّز وجاذب للاستثمار والمستثمرين، وإن لم تتوافر هذه العوامل عندئذ ستكون الظروف والبيئة التشريعيّة والإداريّة غير ملائمة، بل قد تكون طاردة ومحبِطَة للإنتاج والتَّسويق.

بناءً على ذلك، وللأهميّة العظمى لمعالجة الاختلالات في البنية الاقتصاديّة بأشكالها، جاء الأمر الملكيّ لرئيس الوزراء وفقًا لكتاب التَّكليف بالعمل على معالجة هذه الاختلالات والعوائق، حيث جاء في نصّ كتاب التَّكليف الملكيّ: "هناك أمور أساسيّة تعيق تنافسيّة اقتصادنا وتحدّ من إمكانيّاته وعلى رأسها ارتفاع التَّكاليف التشغيليّة والإجراءات البيروقراطيّة المعيقة". كما نصَّ كتاب التَّكليف الملكيّ، وبإشارة واضحة، بل بتوجيهات صريحة، على "أنَّه يتوجَّب على حكومتكم البحث عن حلول خلّاقة ضمن برنامج عمل مُحْكَم"، لإنجاز الإصلاحات المرجوَّة وتحقيق الأهداف بما يعود إيجابًا على عجلة الاقتصاد والاستثمار ببعدَيْه الوطنيّ والأجنبيّ، وذلك عبْر إزالة أشكال المعوِّقات كافّةً أمام قدرة الاقتصاد على التَّنافس إقليميًّا وعالميًّا، وأمام قدرته على النموّ الإيجابيّ بِنِسَبٍ مُرْضِيَة.

- إجراء مُراجعة شاملة للمنظومة الضريبيّة والعبء الضريبيّ:

هذه الدَّعوة الملكيّة للحكومة بإجراء المُراجعة الشّاملة للمنظومة الضريبيّة تفرض على الحكومة وعلى مجلس الأمّة بغرفتيه الأعيان والنوّاب مسؤوليات جمّة تجاه الوطن، وبضرورة التَّفكير خارج الصّندوق لسَنِّ القوانين اللّازمة التي تحقِّق أمن ومصالح الوطن العليا ومصلحة الغالبيّة العظمى من الشَّعب الأردنيّ، وتغليب المصلحة العامّة على مصالح شريحة متنفِّذة سياسيًّا واقتصاديًّا.

فكتاب التّكليف الملكيّ جاء مُنسجمًا ومُتوافقًا مع القواعد السابقة، حيث نصّ على:
- تكليف الحكومة بإنجاز مشروع قانون ضريبة الدّخل الذي يُعدُّ تشريعًا اقتصاديًّا واجتماعيًّا مفصليًّا بعد حوار بالتّنسيق مع مجلس الأمّة، ومشاركة الأحزاب والنّقابات ومؤسّسات المجتمع المدنيّ.
- تكليف الحكومة بإجراء مراجعة شاملة للمنظومة الضريبيّة والعبء الضريبيّ بشكل متكامل، بحيث تنأى عن الاستمرار بفرض ضرائب استهلاكيّة غير مباشرة وغير عادلة لا تحقِّق العدالة والتّوازن بين دخل الفقير والغنيّ.
- أن "ترسم هذه المنظومة شكل العلاقة بين المواطن ودولته في عقدٍ اجتماعيٍّ واضح المعالم من حيث الحقوق والواجبات".
- سَحَبَ كتاب التّكليف الملكيّ البساط والذّرائع والحجَج من تحت أيدي المسؤولين الذين لا يقومون بواجباتهم ومسؤوليّاتهم على أتمّ وجه، أو لا يرتقون بها ويطوِّرونها؛ وفقًا للنص "إنَّ الضُّغوطات التي يواجهها الأردنّ يجب أن تكون حافزًا للارتقاء بنوعيّة الخدمات، وليس عذرًا لتراجُعها"، كما قرنَ ذلك بمبدأ عالمي "إنَّ فرض الضّرائب وتوفير خدمات نوعيّة أمران متلازمان".
وحتى نرتقي لرؤية جلالة الملك التي ضمَّنها كتاب التّكليف بعدم قبوله لمؤسّساتِنا إلّا أنْ تقدِّم أعلى مستويات الخدمة:
- لا بدَّ لتعليمِنا من بناء مستقبل مشرق لأبنائنا وبناتنا في بيئة تعليميّة آمنة.
- لا بدَّ لمنظومة الرِّعاية الصحيّة من احترام إنسانيّة مرضانا، وتقديم أعلى مستويات الرِّعاية الطبيّة.
- من غير المقبول أن يستمرّ المواطنون في المعاناة للوصول إلى أعمالهم وجامعاتهم نتيجة غياب شبكات نقل عام حضاريّة في شتّى المحافظات.
- إنَّ حضارة الأمم تتجلّى في احتضانها ورعايتها لأضعف أبنائها، فلا بدَّ من توفير شبكات الأمان الاجتماعي لغوث الفقير من أهلنا.
هذه الرُّؤية الملكيّة الثّاقبة في حال تحقيقها، وعندما يعيشها المواطن واقعًا، من شأنها أن تعزِّز الأمن والاستقرار والعدالة، وترسِّخ وحدة ومَنَعَة الجبهة الداخليّة وقدرتها على مُواجهة أشكال التحدِّيات والمؤامرات كافّةً التي قد تستهدف الوطن.

رابعًا: الإصلاح الإداريّ
احتلَّ موضوع الإصلاح الإداريّ والنُّهوض بأداء الجهاز الحكوميّ حيِّزًا مهمًّا من كتاب التّكليف الملكيّ، فلا يمكن لرئيس الوزراء وأعضاء حكومته تنفيذ وإنجاز مضامين كتاب التّكليف دون أن يواكبه إصلاحٌ حقيقيٌّ وجذريٌّ في أسلوب ومنهجيّة التّعامل مع المواطنين ومع متلقّي الخدمة من قِبَل العاملين في مختلف وزارات ومؤسّسات الدّولة، انطلاقًا من أنَّ مفهوم الوظيفة هي خدمة عامّة وليست مكانًا لمُمارسة التّسويف ووضع العقبات والعراقيل التي تحول

دون وصول الإنسان "مواطنًا أو مقيمًا أو وافدًا" إلى حقِّه بسهولةٍ ويُسر.

لذا، حرص كتاب التَّكليف الملكيّ على إيلاء عمليّة الإصلاح الإداريّ اهتمامًا خاصًّا، حيث جاء فيه: "على الحكومة أن تضع الإصلاح الإداريّ والنُّهوض بأداء الجهاز الحكوميّ على رأس أولويّاتها واعتباره مصلحةً وطنيّةً عُليا".

وفي الوقت ذاته، أكَّد جلالته ضرورة اتِّخاذ الإجراءات اللازمة بحقِّ أيّ موظف مخالف ينتهك الأنظمة وحقوق المواطنين ومتلقّي الخدمة؛ حيث جاء في كتاب التَّكليف الملكيّ: "فلا مجال لأيّ تهاوُن مع موظف مقصِّر أو مسؤول يعيق الاستثمار بتعقيدات بيروقراطيّة أو تباطؤ يضيِّع فرص العمل على شبابِنا والنموّ لاقتصادِنا".

ونَصَّ الكتاب على أن "لا تردُّد في محاسبة مسؤول لا يعمل لخدمة وراحة المُراجعين لمُختلف مرافق وخدمات الدَّولة أو لا يراعي في مالنا العام ذمَّة ولا ضميرًا".

هذه التَّوجيهات تتطلَّب من الحكومة -إضافة لما ورد وتضمَّنه كتاب التَّكليف الملكيّ- الإسراع في إنجاز مشروع الحكومة الإلكترونيّة للارتقاء بنوعيّة الخدمات، والتخلُّص من البيروقراطيّة بالعمل على:

- تقديم الخدمة عبْر النّافذة الواحدة.
- تقليص المتطلَّبات خاصّة الورقيّة منها.
- إعداد وتأهيل وتدريب الكوادر ومنْحهم الصلاحيّات اللّازمة لأداء عملهم؛ ممّا سيؤدّي إلى تعزيز وترسيخ التَّفاني والإخلاص في العمل.
- الحرص على مأسسة أسس التَّرقيات، وتعيين المواقع المسؤولة وفقًا للكفاءة، بعيدًا عن أيّ اعتبارات أخرى.

خامسًا: الظُّروف الإقليميّة

لم يغفل كتاب التَّكليف ما للظُّروف الإقليميّة من تأثير على وطننا، وخاصّة في البُعد الاقتصاديّ، ومدى تشكيلها عوامل ضاغطة على بنية الاقتصاد ونموِّه.

وقد خصَّ جلالته العوامل التالية:

- غياب الاستقرار في الإقليم.
- ارتفاع فاتورة الطاقة.
- التَّراجُع الحادّ في الصّادرات بسبب إغلاق حدود بعض الدُّول المجاورة إثر التحدِّيات الأمنيّة.
- ارتفاع الكلفة الماليّة للجهود الأمنيّة الضروريّة لحماية كلّ شبْر من تراب الوطن.

بالطَّبع لم يأتِ استعراض جلالته لهذه العوامل في كتاب التَّكليف من باب التَّبرير، أو منْح ذرائع لرئيس الوزراء وفريقِه للتَّقصير أو عدم الإنجاز، وإنَّما من باب الحرص والمُصارحة والمُكاشفة بأنَّ الطريق ليست مفروشة بالورود، وإنَّما تتطلَّب جهودًا عظيمةً وأفكارًا رياديّة ومبادراتٍ خلّاقةً وعملًا دؤوبًا حتى نتمكَّن من الوصول بشعبنا ووطننا إلى برِّ الأمان.

كما يعني ذلك أنَّ مَن يَقْبَل بتولّي موقع المسؤوليّة عليه أن يتحلّى بالكفاءة العالية والعزيمة والإخلاص والقدرة على تحمُّل تبعاتها، ومَن لا يملك هذه القدرات عليه الاعتذار، فلم تعُد

المرحلة مؤهَّلة لدفْع ثمن التَّجريب.

سادسًا: الإصلاح السياسيّ

وازَنَ كتاب التَّكليف الملكيّ بين مسارات الإصلاح الاقتصاديّ والإداريّ مع مسار الإصلاح السياسيّ، فكلّ المسارات تصبّ في خدمة ومنعة وازدهار الوطن، فعمليّتا الإصلاح السياسي والاقتصادي لا يمكن أن تتحقَّقا بعزل إحداهما عن الأخرى.

بناءً على ذلك خصَّ جلالته الإصلاح السياسيّ برُكنٍ مهمٍّ في كتاب التَّكليف الذي نصَّ على:

- مُطالبة الحكومة بمواصلة الإصلاح السياسيّ والبناء على ما تمّ إنجازه.
- مُطالبة الحكومة بإعادة النَّظر في التَّشريعات النّاظمة للحياة السياسيّة بما يعزِّز من دوْر الأحزاب، ويمكِّنها من الوصول إلى مجلس النوّاب.
- مُطالبة الحكومة بدعم مجالس المحافظات والبلديّات وتمكينها من القيام بواجباتها بشكل ينعكس على المواطن.
- اعتماد نهج الحوار والتَّواصل والتَّوافق كأساس للانفتاح والتَّواصل مع السُّلطات الأخرى ومع المواطنين.

إذن، وعلى ضوء ما تقدَّم، يمكن القول إنَّ كتاب التَّكليف الملكيّ كتابٌ استثنائيٌّ في مرحلة فاصلة، ويرتِّب على السلطتين التنفيذيّة والتشريعيّة أعباء ومهمّات للارتقاء بالوطن نحو ما يصبو له جلالة الملك، وما تصبو لتحقيقه مكوِّنات الشَّعب الأردنيّ السياسيّة والشعبيّة.

ولكن هناك تساؤل يشغل بال المواطنين: هل بإمكان الحكومة أن تنفِّذ المهمّات الموكلة إليها من إصلاحات سياسيّة واقتصاديّة وإداريّة وأن تصل بالسَّفينة إلى شاطئ الأمان؟

بالتَّأكيد بالإمكان ذلك إذا ما توافرت الإرادة لدى الحكومة أوَّلًا، ولدى السُّلطة التشريعيّة ثانيًا، وإذا ما امتلكوا الرُّؤية الواضحة والفهم العميق لرؤية جلالة الملك لأردنّ المستقبل التي ضمَّنها أوراقه النقاشيّة وكتاب التَّكليف الملكيّ الذي يلخِّص المطلوبَ إنجازه، لذا سيقع على كاهل الحكومة مراعاة عدد من العوامل منها:

- أنْ يراعي بيان الحكومة أمام مجلس النوّاب طلبًا للثِّقة جدولًا زمنيًّا مدروسًا وخططًا عمليّة وفق استراتيجيّة تحقِّق النموّ الاقتصاديّ، وإصلاح سياسي يعزِّز أسس الديمقراطيّة.
- القفز والتغلُّب على العراقيل والعقبات التي تقف حائلًا أمام تحقيق أيّ إصلاحات جذريّة وجوهريّة من قِبَل أيّ قوى نافذة.
- أنْ تعي أنَّ ما توافر للحكومة من ثقةٍ ودعمٍ ملكيٍّ ودعمٍ شعبيٍّ للسَّيْر قدمًا نحو رسْم عقدٍ اجتماعيٍّ جديدٍ، يضعها أمام مربَّع لا يسمح لها بالتلكُّؤ أو التردُّد أو التذرُّع بعدم تحقيق الأهداف المتوخّاة.

بتقديري أنَّ من القوانين التي ينبغي أن تحتلّ أولويّة خلال الأشهر القليلة القادمة ما يلي:

القوانين والأنظمة المتعلقة بالإصلاح الاقتصاديّ

- قانون ضريبة الدَّخل وأهميّة أن يتضمَّن

حماية الطَّبقتين المتوسِّطة والفقيرة، وأن يحمِّل الأثرياء العبء الأكبر لدفع الضَّرائب المستحَقَّة، وتحسين كفالة تحصيل الضرائب المستحَقَّة، ووضْع الضَّوابط أمام محاولة التهرُّب الضَّريبي جزئيًّا وكليًّا.

- قانون ضريبة المبيعات الذي أدّى إلى تآكل القدرة الشرائيّة لغالبيّة المواطنين، وبالتّالي إلى تراجُع أو انكماش في عجلة الاقتصاد.

- تناقض قانون ضريبة المبيعات مع المادة 111 من الدُّستور.

- قانون المالكين والمستأجرين الذي ساهم أيضًا بارتفاع كلفة الحياة، وعدم قدرة غالبيّة أفراد المجتمع على تأمين الحياة الكريمة لهم ولأسرهم.

- قانون البنوك بما يكفل مصالح المقترضين والمودعين، كما يتطلَّب البدء بالإيعاز لإدارات البنوك بتخفيض الفوائد البنكيّة بهدف تنشيط عجلة الاقتصاد.

- قانون التَّنفيذ الذي يتناقض مع العهد الخاص بالحقوق السياسيّة والمدنيّة، كما يكلِّف الميزانيّة عبئًا كبيرًا إذا ما أُخذ بعين الاعتبار أنَّ غالبيّة نزلاء مراكز الإصلاح وفقًا لبعض الدِّراسات على خلفيّة قضايا ماليّة لم تصنَّف بقانون العقوبات كجريمة يُعاقب عليها القانون.

- ضمان وكفالة حقّ العمل للأفراد والمؤسَّسات والشَّركات دون عوائق تحت مسمّى "تنظيم".

- تخفيض الضَّرائب المباشرة وغير المباشرة على المشتقّات النفطيّة لِما لها من تأثير على كلفة السِّلع وأسعارها.

القوانين المتعلِّقة بالإصلاح السياسيّ

منظومة القوانين النّاظمة للحياة السياسيّة تتطلَّب تعديلها بشكلٍ شموليٍّ وجوهريّ؛ بما يكفل حريَّتها واستقلاليَّتها، وبما يتواءم مع الدُّستور ومع العهود والمواثيق الدوليّة التي صادق عليها الأردنّ وتمَّ نشرها في الصَّحيفة الرسميّة، ومن القوانين التي لها أولويّة قصوى:

- قانون الانتخاب.
- قانون الأحزاب.
- قانون الجمعيّات.
- قانون البلديّات وقانون اللامركزيّة.
- قانون الاجتماعات العامّة.
- قانون المطبوعات والنَّشر.

هذا جزءٌ مِن كلّ، وإلى حين إجراء التَّعديلات التَّشريعيّة والقانونيّة أتطلَّع أن يبادر رئيس الوزراء بالإيعاز إلى السُّلطة القضائيّة باعتماد العُهود والمَواثيق الدوليّة التي صادق عليها الأردنّ جزءًا لا يتجزَّأ من التَّشريع الأردنيّ.
مؤكِّدًا أنَّ كتاب التَّكليف الملكيّ ومُراقبة تنفيذه واجبٌ على جميع مكوِّنات الشَّعب وقواه الحزبيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والفكريّة ومؤسَّسات المجتمع المدنيّ ووسائل الإعلام.

الالتزام بمضمون كتاب التَّكليف، سيبقى الحَكَم على الأداء والإنجاز ■

المجتمع المدنيّ عند
"أنطونيو غرامشي"

عارف عادل مرشد/ الأردن

عَرَّفَ الفكر السياسيّ مفهوم المجتمع المدنيّ منذ القرن الثامن عشر، وبالنَّظر إلى ما يتميَّز به المفهوم من قِدَم، فقد تفاوت تعريفه بحسب المدارس الفكريّة التي تناولته (الليبراليّة، الهيجليّة، الماركسيّة).

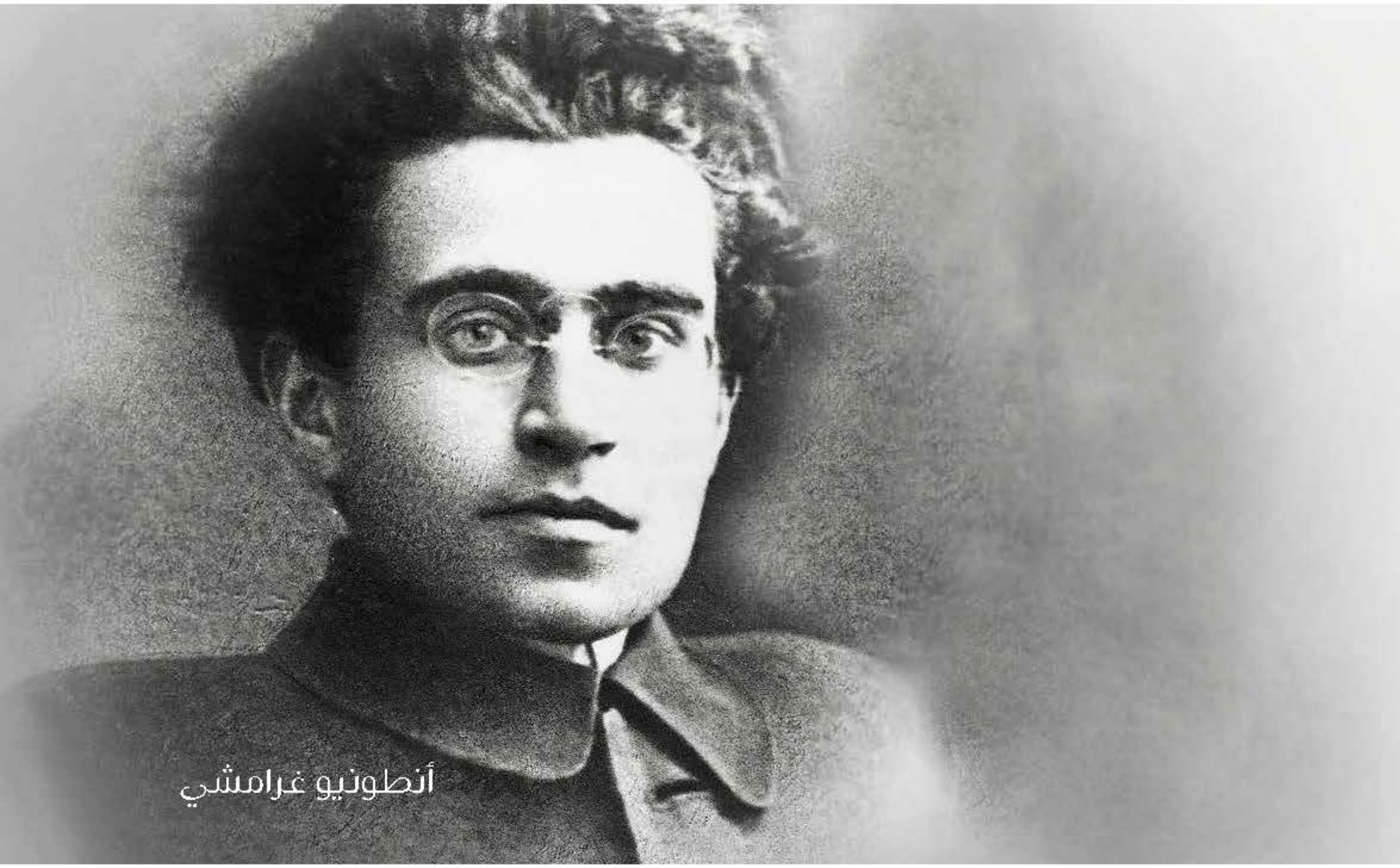
وعلى الرّغم من الرُّؤى المتمايزة للمجتمع المدنيّ بين هذه المدارس، إلّا أنَّ هناك عددًا من العناصر تجمع بينها:

- فالمجتمع المدنيّ هو ذلك القسم من النَّشاط الإنسانيّ الخارج عن إطار الدولة، ولا يخضع لسيطرتها، فهو مجال الحريّة والعمل المستقلّ للمواطنين في المجتمع.

- والمجتمع المدنيّ يختلف عن المجتمع الطبيعيّ، فهو لا يقوم على مجرَّد الرَّوابط الأوليّة بين الأفراد، لكنَّهُ يقوم على أساس روابط من نوع جديد لم تكُن موجودة في المجتمع الطبيعيّ. فالمجتمع المدنيّ لا يمكن أن يقوم على الانتماءات العرقيّة أو الإثنيّة أو الدينيّة، وإنَّما يمكن أن تكون هذه الانتماءات أحد العناصر المكوِّنة للمجتمع المدنيّ، ولكن إذا ما اكتسَبَت صورة جديدة تتمثَّل في التَّنظيم الاختياريّ على الأقلّ من ناحية المبدأ.

- كذلك يقوم المجتمع المدنيّ على درجة من درجات التَّنظيم، فضلًا عن أنَّ هذا المجتمع المدنيّ يمثِّل مرحلة من مراحل تطوُّر المجتمع الإنسانيّ تتَّسم ليس فقط بالاختلاف عن المجتمع الطبيعيّ الذي سبقه، ولكنه أرقى من هذا المجتمع الطبيعيّ بحكم أنه يضمن احترام عدد من القِيَم التي تصوَّر المفكِّرون أنَّها أرقى من القِيَم التي سادت المجتمعات السابقة على ظهور المجتمع المدنيّ.

لم تعُد مقولة المجتمع المدنيّ تُحدث مُجادلات



في الغرب منذ تدعيم الديمقراطيّة الليبراليّة، والتَّخفيض من حدّة الصِّراعات الاجتماعيّة طبقًا لنموذج الصِّراع الطبقيّ، فمنذ العام 1850م وحتى عام 1920م انتفَت مقولة المجتمع المدني كليًّا من الخطاب الغربيّ حول الحياة السياسيّة، ولم تقع إعادة استعمالها إلّا في نهاية الحرب العالميّة الأولى وتحديدًا في إيطاليا، وهي استعادة مرتبطة بالظرفيّة الجديدة للحركة العماليّة الغربيّة بعد انتصار الحزب الاشتراكي في روسيا، وقد جاءت هذه الاستعادة للمفهوم على يد الفيلسوف المفكر الإيطالي "أنطونيو غرامشي" (1937-1891م).

انضمَّ "غرامشي" إلى الحزب الشيوعي الإيطالي منذ تأسيسه، وأصبح عضوًا في أمانة الفرع الإيطالي من الأمميّة الاشتراكيّة، وبناء على أمر من "موسوليني" ألقت الحكومة الفاشيّة القبض عليه في العام 1926م، وأصدَرَت بحقِّه بعد عامين حكمًا بالسجن لمدة عشرين عامًا، أمضى

منها السّنوات العشر الأخيرة من عمره، فقد وقع فريسة مرض خطير من جراء إقامته الطويلة في السجن، فارتفعت صرخات الاستنكار في عدد من عواصم العالم، الأمر الذي حدا بالحكومة الفاشيّة إلى إطلاق سراحه، ولا سيّما أنّها كانت واثقة من دنوِّ أجله. ونُقل إلى إحدى مستشفيات روما حيث وافته المنيّة.

من السجن أعلن "غرامشي" قطيعته مع "ستالين"، وفيه كتب منجزه الفكريّ والسياسيّ والأدبيّ (دفاتر السجن) التي نُشرت لأوّل مرّة في إيطاليا عام 1947م، ثم تلاحَق نشرها بين عامي 1948م و1951م بعد أن حصدت نجاحًا كبيرًا من طرف النُقّاد، وجُمعت في ستة مجلّدات برفقة (32) دفترًا. وسمِّيت (دفاتر السجن) لأنَّ "غرامشي" استخدم كراريس مدرسيّة صغيرة في تدوين ملاحظاته واستنتاجاته عليها، لتعدّ هذه الكراريس ليس أهمّ ما أبدعه "غرامشي" حسب، وإنّما أهمّ المُساهمات في تاريخ الحركة الديمقراطيّة العالميّة في موضوعات المجتمع المدنيّ وتعريف المثقّف ودَوْره.

إنَّ السؤال الذي طرحه "غرامشي" منذ العام 1920 هو التالي: إلى أيّ مدى يمكن أن تتلاءم استراتيجيّة الاستيلاء على السُّلطة من قِبَل الطبقة العماليّة الروسيّة مع الظروف المميّزة للمجتمعات الغربيّة؟

للإجابة عن هذا السؤال استعاد "غرامشي" مفهوم المجتمع المدنيّ، ليجد نفسه في وضع مَن يطرح أسئلة غير مألوفة مستعملًا مقولات تنتمي إلى هيكلة معرفيّة مُعدَّة لنوعيّة أخرى من الأسئلة.

لقد كان "غرامشي" مناضلًا، قائدًا، شيوعيًّا لا يستطيع أن يفكِّر منطقيًّا إلّا داخل مسلَّمات الفكر الماركسي، وكان يعتقد في صحّة فرضيّة حتميّة العوامل الاقتصاديّة في نهاية التَّحليل، لكن في التَّحليل السياسيّ كان واعيًا بمحدوديّة الاقتصاد في دراسة السلوك السياسي، وكانت مأساته أنه يفكر في الاستراتيجيّات السياسيّة داخل النّمط الفكري الماركسي الذي يهيمن عليه الاقتصاد السياسي.

لقد بَذَلَ كلّ شيء ليمنح نفسه الانطباع بأنه كان يفكر من داخل النموذج الفكري الماركسي، وكان ماركسيًا غير تقليديّ لأنه أدخل قطيعة جديدة في المضمون الدّلالي لمفهوم المجتمع المدنيّ. نحن نعلم أنَّ الاقتصاد السياسي بالنسبة لـِ"ماركس" يمثل علم تشريح المجتمع، والاقتصاد السياسي لا يمكن جدولته إلّا ضمن البنية التحتيّة، أمّا مجال البنية الفوقيّة فهو ميدان السياسة والأيديولوجيا، ودون أن ينخرط "غرامشي" في جدل مع "ماركس" حول مفهوم البنية التحتيّة والبنية الفوقيّة، غيَّر جذريًّا المعنى الماركسي لمفهوم المجتمع المدني.

إنَّ الفكرة المركزيّة لـِ"غرامشي" هي أنَّ المجتمع المدني ليس فضاءً للتنافس الاقتصادي -مثلما يعتقد هيجل وماركس- بل فضاء للتنافس الأيديولوجي. وحتى يتقدَّم بتفكيره النسبيّ حول استراتيجيّة الطبقة العاملة للمجتمعات

الديمقراطيّة والليبراليّة على عكس حالة المجتمع الروسي، سيركّز "غرامشي" كلّ انتباهه على ظاهرة الهيمنة الأيديولوجيّة مميّزًا بين مفهوم السيطرة عن طريق القوّة أو التّهديد بالقوة، ومفهوم الهيمنة بمعنى الاستبطان من قِبَل فئة اجتماعيّة للمعايير المُنتَجَة من قِبَل فئة اجتماعيّة أخرى.

المقولة الغرامشيّة للمجتمع المدني لا تأخذ معناها الحقيقي إلّا في علاقتها مع مقولة المجتمع السياسي؛ فإذا كان الأوّل فضاءً للهيمنة الأيديولوجيّة فإنَّ الثاني فضاءٌ للسيطرة السياسية بواسطة القوة والتّهديد بالقوة. فوظيفة الهيمنة هي وظيفة توجيهيّة للسلطة الرمزيّة والتي تمارس بوسائل التنظيمات التي تدّعي أنّها خاصّة مثل الكنيسة، النقابات، المدارس. انطلاقًا من هذه التفرقة بين الهيمنة الأيديولوجيّة والسيطرة السياسيّة وصل "غرامشي" إلى الملاحظة التالية: في الشّرق؛ بمعنى في روسيا، كانت الدولة كل شيء، أمّا المجتمع المدني فكان بدائيًّا وغير مكتمل، في حين توجد بين الدولة والمجتمع المدنيّ في الغرب علاقة حقيقيّة. ووراء دولة مهتزّة نكتشف أيضًا بنية صلبة للمجتمع المدني، فالدولة ليست إلّا واجهة تتخفّى وراءها سلسلة كاملة للقوة والمناعة.

إنَّ الدّرس المأخوذ من هذه الملاحظة هو أنَّ استراتيجيّة الطبقة العاملة في الغرب لا تستطيع ولا ينبغي لها أن تعيد إنتاج النّموذج الروسي في الاستيلاء على السلطة، بل إنَّ الطبقة العماليّة الغربيّة عليها -منطقيًّا- الانسجام مع استراتيجيّة الهيمنة على المجتمع المدنيّ قبل أن تنخرط في صراع للسّيطرة على المجتمع السياسيّ، ومن هنا يأتي الدَّوْر الاستراتيجي لفئة المثقفين باعتبارهم منظمين مؤهلين للهيمنة.

لقد أخذ "غرامشي" مفهوم المثقف بمعنى واسع، حيث أدمج -إضافة للمثقفين بالمعنى الكلاسيكي للكلمة- مؤسساتٍ مثل الكنيسة والحزب الشيوعيّ، فالمجتمع المدنيّ بحسب الصياغة الغرامشية يمثّل في نهاية التحليل رابطة للصّراع حول التّوجيه الفكري الثقافي أو الأيديولوجي للمجتمع في كليَّته.

كما أنَّ المجتمع المدني عند "غرامشي" ليس فضاءً يسبق الدولة -كما رأى هيجل- بل هو القاعدة والمضمون الأخلاقي لها، وهو المكان الذي تمارس فيه وظيفة الهيمنة الثقافيّة والسياسيّة، وبهذا المعنى فإنَّ المجتمع المدنيّ في فكر "غرامشي" هو مجال سياسي أيضًا، وليس مقتصرًا على الاقتصاد، إنه المجال الذي تُهَيْكله المؤسسات، وفضاء تكوُّن وانتشار الأيديولوجيات المختلفة.

ففي الوقت الذي اعتبر فيه "هيجل" و"ماركس" المجتمع المدني فضاءً للتنافس الاقتصادي، عدّه "غرامشي" فضاءً للتنافس الأيديولوجي. فهو ينظر إلى المجتمع المدني باعتباره جزءًا من البنية الفوقيّة، هذه البنية يميّز فيها بين المجتمع المدنيّ والمجتمع السياسيّ؛ حيث وظيفة الأوَّل الهيمنة عن طريق الثقافة والأيديولوجيا، ووظيفة الثاني السيطرة والإكراه ■

معركةُ الثَّقافة

د. حفيظ اسليماني / المغرب

تُواجِهُ العالم تحدِّيات غير مسبوقة في ظلِّ العولمة وفي ظلِّ الثَّورة التكنولوجيّة المُدهشة، التي حوَّلت العالم من قرية صغيرة إلى شاشة صغيرة، هذا الأمر الواقع قلَبَ الموازين وفَرَضَ تغيير مناهج الاشتغال على قضايا بعيْنها، ومن هذه القضايا؛ قضيّة الثَّقافة في زمن العالم المفتوح، ولكي نقارب الموضوع ارتأيتُ التوقُّف مع قراءة خاصّة للكاتب الشَّهير عبدالرحمن منيف.

مع تراجُع المُواجهة العسكريّة، أو التَّهديد بها، بين الدُّول الكبرى، نتيجة تفكُّك الاتِّحاد السوفياتي، فإنَّ صيغة التَّنافس الاقتصادي والتكنولوجي أصبحت هي السّائدة الآن، بين القوى الرأسماليّة، مع تميُّز أقرب إلى التفوُّق للدُّول التي تمتلك ذراعًا عسكريّةً، وهذا ما يميِّز الولايات المتحدة الأميركيّة تحديدًا أكثر من غيرها، يقول الكاتب منيف: إنَّها "تستغلُّ هذه الميزة من أجل فرض شروطها على الآخرين، تفعل ذلك ضمنًا، وتلوِّح به في أحيان أخرى، متذرِّعة بالتزاماتها في حفْظ السّلم والنِّظام على مستوى العالم".

إلّا أنَّ ميزة القوّة العسكريّة -بحسب منيف- التي تعطي بعض الدول تفوُّقًا، لن تدوم طويلًا، فمن الأكيد أنَّها ستتراجع بالتَّدريج لحساب التَّنافس الاقتصادي والتكنولوجي، وهذا ما يفسِّر الاهتمام المتزايد في حقل الأبحاث والاختراعات، وهو ما يفسِّر كذلك تزايُد التجسُّس في هذه المجالات، بغية السَّبق، أو وضع اليد على الكُشوف الجديدة، يقول هنا منيف: "ولكي يُحكِم نظام القطب الواحد سيطرته، ولاستمرار هذه السَّيطرة، وبالاستفادة من التقدُّم الهائل في المجال التكنولوجي، وتحديدًا في إطار

المواصلات والاتّصالات، لا بدّ من التّعامل مع الإعلام والثّقافة من منظور يعزّز السّيطرة والفرْض، وأيضًا خلْق النّموذج الذي يجب أن يسود، ومِن هنا تبرز عناصر وعوامل، لو تمكّنَت، من شأنها أن تجعل الصورة قاتمة في مجال الثّقافة التي يُراد، ويمكن، أن تسود وتسيطر" . وهنا تبرز أهميّة الثّقافة كوسيلة وهدف، خصوصًا وأنّ العزلة منعدمة في عالمنا هذا، فالتّواصل أصبح ميسّرًا بدرجة مُدهشة، الأمر الذي يفرض تحدّيات جديدة.

ونظرًا لعدم التّكافؤ القائم حاليًا بين الطّرَف المتقدّم والطّرَف المتخلّف، على معظم الأصعدة، فإنّ الطّرَف المتقدّم، "يمارس هيمنته في الجانب الإعلاميّ، وإلى حدٍّ كبيرٍ في الجانب الثقافيّ، إذ منه تُضَخُّ الأخبار والأفكار والنّماذج في شتّى المجالات، ويتحوّل الطّرَف المتخلّف إلى مجرّد متلقٍّ ومستهلك، الأمر الذي يجعله يومًا بعد آخر امتدادًا ووعاءً لِما يريد الطّرَف المتقدّم أن يكون. وفي الوقت نفسه تضعف الشخصيّة الوطنيّة في المُواجهة، وتتراجع القدرة على المقاومة، لغياب الاختيار، وعدم المشاركة الشعبيّة، ووحدانيّة النّموذج الذي يجري فرْضه".

وهنا يرى منيف أنه لو دقّقنا في حجم ما يضخّه الإعلام الغربيّ، الأميركي خاصّة، ثم الآثار التي خلّفها هذا الإعلام في مجالات الحياة، في الزيّ والصّورة والأغنية، ثم في خلق الذّائقة الفنيّة لدى الكثيرين في شتّى أنحاء العالم، نجد أنّ الاتّجاه هو إلغاء التعدديّة والتنوّع، وفرض نموذج وحيد، أي النّموذج الأميركي تحديدًا، وإلغاء كلّ ما عداه.

يرى منيف أنَّ القسمَ الأكبر من الإعلام المصدَّر والمصمَّم عبْر شبكات الاتّصال الحديثة موجَّهٌ وموظَّفٌ لخدمة مصالح سياسيّة واقتصاديّة للدُّول المصدِّرة، وهذا يشكِّل تهديدًا مباشرًا لمصالح الدول المُستهلِكة، وهي الطّرَف الضّعيف في هذه العلاقة. يقول موضِّحًا الأمر: "كما من شأن هذا الإعلام لاحقًا، تهديد الحضارة الإنسانيّة برمّتها، لأنه يلغي التعدُّد والتنوُّع الموجود، والذي يُفترَض أن يبقى، وهو ما يعبِّر عن غنى الحضارات وتعدُّدها وتفاعلها، ويصون الشخصيّة الوطنيّة التي من شأن وجودها واستمرارها المساهمة في اكتشاف ما تزخر به الحياة، وما تنطوي عليه الثقافات والتقاليد المحليّة" . ملاحظة دقيقة توقّف عندها منيف وهي أنّ الثّقافة الوطنيّة، والهويّة التي تميّز الشُّعوب، وتعطيها نكهةً تجعلها مختلفة عن غيرها، ليستا ضدّ التّفاعل بين الثّقافات، وليستا ضدّ المنطق الذي يسود في هذه المرحلة.

أمّا في غياب الثّقافة الوطنيّة والهويّة، وفرْض نموذج غريب مُستوْرَد، فلا بدَّ أن "يؤدّي ذلك إلى الضّياع والفقر وجفاف الرّوافد التي تغطّي الحضارة الإنسانيّة، وهذا ما يحصل حاليًا، مع الأسف، نتيجة طغيان النّموذج الأميركي في المأكل والملبس واختيار طراز البناء بغضّ النّظر عن مدى ملاءمته للطّقس والتّقاليد الاجتماعيّة. وأيضًا طغيان القِيَم الأميركيّة في تحديد ما يُعتبر

عبد الرحمن منيف



نجاحًا وتقدُّمًا وقوّة، واستبعاد أو احتقار ما يخالف ذلك".

والحلّ -بحسب منيف- هو أنه لا بدَّ من وقفة متأنِّية وعقلانيّة لمُواجهة الغزو الأميركيّ الإعلاميّ، والذي يقود بالضَّرورة إلى السَّيطرة الثقافيّة أيضًا، واعتبار نموذجًا بذاتِه المثال والقدوة، وهذا يتطلَّب تصليب الثَّقافة الوطنيّة، وتقوية الاعتزاز بالهويّة، لكن دون تعصُّب ودون انغلاق. يقول: "الإعلام في مرحلتنا الرّاهنة ليس موجَّهًا لغسْل الدِّماغ فقط، بل ويتَّصف أيضًا بإهمال أو استبعاد أيّ أفق مستقبليّ، وبالتالي فإنَّ ما يعني الإعلام ليس الوصول إلى الحقيقة، وإنَّما الدِّفاع عن موقف، وقد يكون هذا الموقف ما تمليه ظروف عارضة أو شخصيّة، وقد يتغيَّر بعد فترة قصيرة، الأمر الذي يوجِد مسافة، ومسافة كبيرة، بين المواطن وما يتلقاه من وسائل إعلامه، وهذا ما يجعل الإعلام المحلّي محدود التأثير وضعيف المصداقيّة".

لذلك، يرى منيف أنه لا بدّ من أن نفسح مجالًا واسعًا للثقافة، بحيث تُتاح لها مساحة كبيرة من الحريّة والحركة، كما يجب أن لا يُخشى منها؛ على الرَّغم من أنَّها تمارس النَّقد، وتتجرَّأ على الخوض في المحرَّم، وتقول -بعض الأحيان- شيئًا غير مألوف، أو ليس من السَّهل استساغته. لكن الثَّقافة "كالدَّواء، فالدواء رغم مرارته، وبعض الأحيان صعوبته، لكنه ضروري، إذ بدونه يتعرَّض المريض لاحتمالات سلبية كثيرة، بما في ذلك احتمال الموت".

يؤكِّد منيف مدى خطورة إخضاع الثَّقافة لمقياس الإعلام، أو اعتبارها أداة من الأدوات التي يمكن استخدامها تبعًا للضرورات الآنيّة، فذلك "يفقدها أهميَّتها ودوْرها، ويحوِّلها إلى ثقافة سريّة أو ثقافة مُعادية. وحيث تصبح الثَّقافة في هذه الخانة تهاجر، تتموَّه، تلجأ إلى المكر. ولأنَّ الناس لا تثق بالإعلام بالمقدار الكافي، فلا بدَّ من البحث عن وسائل أو صيغ للتَّعبير تتلاءم مع الضَّرورة والحاجة، الأمر الذي يجعل الثَّقافة شيئًا خطرًا، تمامًا كالمياه حين تُحبس إذ تبحث عن مسارب أو طريقة للانفجار والخروج".

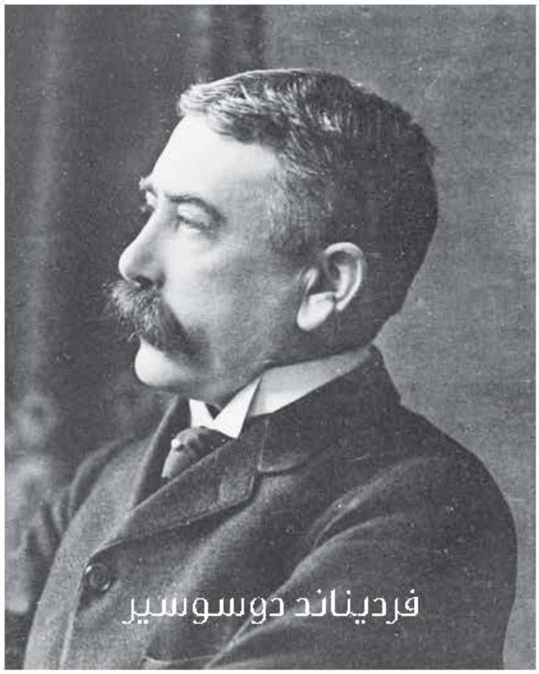
أخيرًا، نقول إنَّ المعركة الحقيقيّة تجاه الواقع السيِّئ، وتجاه العدوّ المتربِّص، هي معركة ثقافيّة حضاريّة بالدَّرجة الأولى، وعلى ضوء ما يُهيَّأ لهذه المعركة من قوى وعناصر حيّة وفعّالة، بقدر ما تتحدَّد احتمالاتها ونتائجها، سلبًا وإيجابًا في النِّهاية؛ بتعبير منيف ■

ميشيل فوكو...
في نقض المركزيّة الغربيّة

سعيد سهمي/ المغرب

يُمْكِنُ اعتبارُ القرنِ العشرين قرنَ الحداثة بامتياز، ويمكن اعتبار البُنيويّة أهمَّ ركائزِ الحداثة الغربيّة؛ فبعد أن أسّس "فرديناند دوسوسير" للّسانيّات الحديثة في محاضراته التي جُمعت بعد وفاته تحت عنوان "دروس في اللسانيّات العامّة"، وبعد الدُّروس الأولى للأب الروحي للبنيويّة الأنثروبولوجي "كلود ليفي ستراوس"، سيهيم بالبنيويّة عددٌ من الفلاسفة الفرنسيّين بالخصوص، كلٌّ من زاوية اشتغاله، ومن هؤلاء نجد الفيلسوف "ميشيل فوكو" (Michel Foucault) الذي اعتبره بعضهم من أقطاب الفكر البنيويّ، واعتبره آخرون مجرّد حالم وصوفيّ ظلَّ يكتب على هامش العلم. فما الأسس التي تقوم عليها بُنيويّة "ميشيل فوكو"؟ وما هي أبعادها؟ وكيف سخَّرها لنقض المركزيّة الغربيّة؟

في كتابها "عصر البنيويّة" تتبّع الباحثة الأميركيّة "إديث كيرزويل" مراحل سيرته العلميّة؛ فهو حاصل على إجازة الفلسفة من السوربون عام 1948، وإجازة علم النَّفس عام 1950، ودبلوم علم الأمراض النفسيّة عام 1952؛ وقد اهتمّ باكرًا بدراسة الجنون، كما في كتابه "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكيّ" (1961) أو "ولادة العيادة" (1963)، كما اهتمَّ بدراسة الانحراف وتاريخ العلاج النَّفسي وعلم النَّفس المرضي والطب والتاريخ الطبيعيّ والنَّحو وعلم اللُّغة والجريمة والجنس... فدرس السُّلوك الغريب، وأشكالَ العقاب، والتَّعذيبَ السّاديّ الوحشيّ للمجانين والمجرمين، مركِّزًا على الانحراف كحقيقة طبيعيّة أو ظاهرة، بتعبير علماء الاجتماع، فهو يركِّز بذلك على الطريقة التي يتمّ بها العلاج، وعلى القائمين بها، حيث يصوغ تحليله من علم اللُّغة لكي يصل إلى المعتقدات الأساسيّة أو الشِّفرات


فرديناند دوسوسير

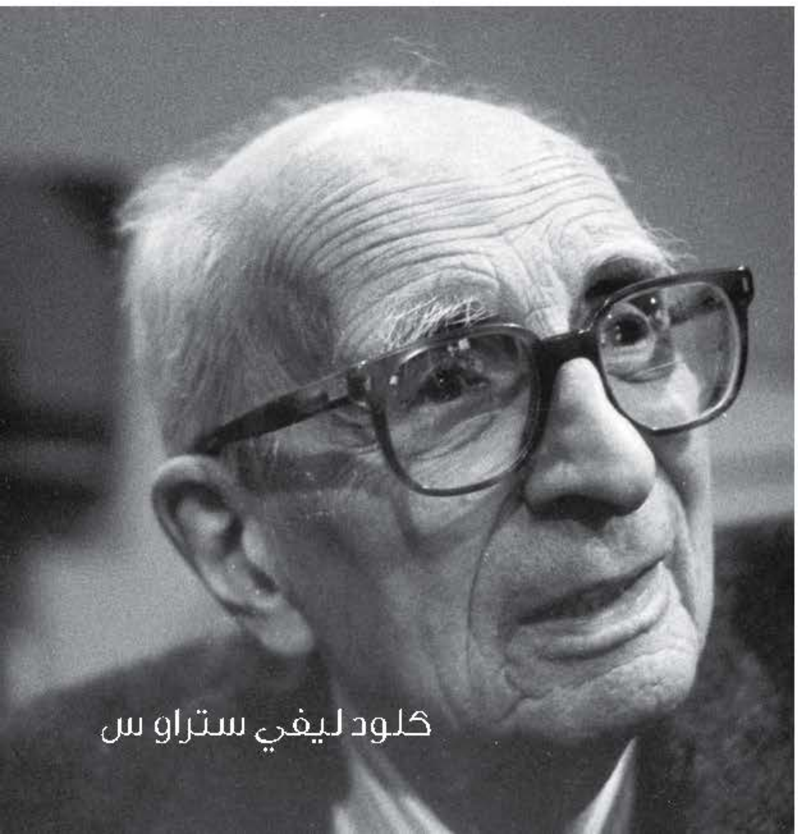
البنيويّة للمعرفة.

إنَّ بُنيويّة "فوكو"، كما يرى زكريا إبراهيم في كتابه "مشكل البنية"، قد اشتغلت بالأساس على تحويل الأفكار إلى نظريّة في البنيات الثقافيّة، على اعتبار الجنون مشاركاً في تكوين الواقع الثَّقافي، وليس مجرَّد واقعة ثقافيّة، ومن ثمّ فإنَّ رفضه في الثَّقافة الغربيّة يعود إلى رفض كلّ ما لا يوافق هذه الثَّقافة.

لقد كان "فوكو" يسعى في دراسته للجنون إلى الوقوف على الأسباب الكامنة وراء إعطاء المرضى معنى الانحراف، ومن جانب آخر كيف يعبِّر الجنون عن بنية العقل الغربيّ. ومن خلال ذلك اكتشف أنَّ رغبة الغرب في إقصاء المنحرفين أو المجانين هو بحدّ ذاته إقصاء لكلّ ما ينافي الفكر الغربي، وهكذا يصبح الجنون بالنِّسبة لـِ"فوكو" ظاهرة حضاريّة (مثلها في ذلك كمثل التَّفرقة التي سيشهدها القرن التاسع عشر بين "المتحضِّر" و"البدائيّ")[1].

إنَّ الجنون، من هذا المنطلق، أصبح وسيلةً للمعرفة، وصارت لغة المجانين ولغة أطباء الأمراض العقليّة تكشف عن جوانب فكريّة وثقافيّة واجتماعيّة مهمّة، حيث اعتبر "فوكو" أنَّ وجود المنبوذين في المجتمع ضروري ليحسّ غير المنبوذين بالتَّضامن الاجتماعي، وأنَّ المجنون مثل النبيّ لنظرته الدَّؤوبة نحو المستقبل، يقول: "إنَّ ضحكته تنذر بالهول الذي لا يخيفه"[2].

إضافة إلى ذلك يكشف "فوكو" في دراسته للجنون عن لا إنسانيّة العاقل المتمثِّل في الطبيب العقلي والمجتمع؛ حيث إنَّ المجانين عوملوا معاملة المجرمين وعوقبوا في المستشفيات باستخدام الخوازيق والأصفاد والزَّنازين كما لو أنَّهم ارتكبوا جريمة.


كلود ليفي ستراو س


ميشيل فوكو

ويتتبّع "فوكو" تاريخ الجنون، فيكشف عن التطوّر الذي عرفه التصدّي لهذه الظاهرة، مؤكّدًا: "لم يتوقّف العصر الكلاسيكي عن الاعتقال، اعتقال المنحرفين والمنبوذين والأبناء الضالّين"[3].

كما يرى "فوكو" أنّ بنية الجنون تداخلَت مع بنية اللّغة، فربط بين لغة الهذيان ولغة الأحلام كما فعل "فرويد"، وكانت رغبته هي وضع تاريخ للتّفرقة الكلاسيكيّة بين "العقل" و"الجنون"، فهو حين يدرس لغة أطباء المستشفيات العقليّة إنّما كان يريد معرفة بداية لغة الطب العقليّ، على اعتبار أنّ المجتمع هو الذي صنّف العقل واللاعقل، ليتوصّل إلى أنّ الجنون هو وسيلة معرفة مثل الحلم، ولهذا فاهتمام الغرب بالعقل راجع إلى كونه ذاق مرارة الحماقة[4].

إنّ اهتمام "فوكو" بلغة (لوغوس) الجنون هو اهتمام بالجنون والحلم والطب الذي يتكلّم وليس الذّات المتكلّمة، ومن هنا فهو ينافي الاتّجاه الوجوديّ الذي اعتنى بالذّات وجعلها متّحدة مع الفكر، ولهذا نجده في كتابه "الكلمات والأشياء" يُعلن موت الإنسان معتبرًا أنّ اللّغة لم تعُد تنطق وتتكلّم وإنّما أصبحت تحلّل وتميّز، ومن هنا يعتبر "دون كيشوت" بطلًا لأنه هرب من أكوام الكُتُب إلى الأشياء عينها، ومن هنا -أيضًا- أصبح مِن الضّروريّ دراسة كيفيّة تحوّل الأشياء المحسوسة إلى أشكال تمثّل داخل إطارٍ مقاليٍّ منتظم.

ولعلّ إعلانه موت الإنسان في كتبه الأخيرة مثل "أركيولوجيا المعرفة" (1969) و"نظام المقال"

(1971) هو ما جعله يعلن موت العلوم الإنسانيّة التي لا ترقى في نظره إلى العلوم الأخرى كالرياضيّات وعلم اللُّغة والفيزياء، كما أعلن موت الفلسفة التي اعتبر تاريخها مجرَّد تساؤل عن اللُّغة.

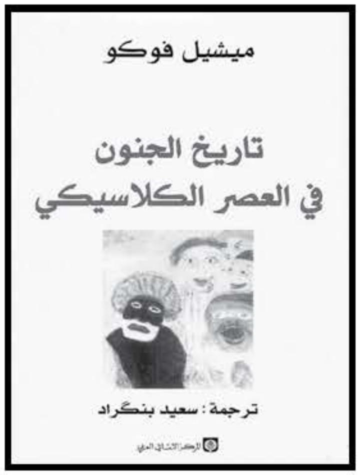
من جانب آخر يقدِّم "فوكو" صورة حالكة عن طريقة التَّعامل مع الجريمة والمجرم، ففي كتابه "الانضباط والعقاب" رَبَطَ بين الجريمة والجنون والسِّياسة ودَرَسَ المزْج بين العقاب الجسديّ والروحيّ، وبدأ كتابه هذا بما يلي: "في مارس 1757 أدين القاتل وحُكم عليه بالعقاب العلني فاقتيد... لا يرتدي سوى ملابسه الداخلية... وفي ساحة دي جريف... انتزع لحم صدره وذراعيه وفخذيه وربلة ساقيه بكلابات محمّاة بالنّار، وكانت يده اليمنى تحمل السكّين الذي ارتكب به جرمه، محرقة بالكبريت هي والأماكن التي نزع عنها اللحم، حيث صبّوا الرَّصاص المنصهر... وسُحب جسم القاتل على الأرض.. لتُربَط أطرافه الأربعة إلى أربعة من الخيل، انطلقت ممزِّقة الجسد"[5].

في هذا النصّ يصف "فوكو" العقاب المتوحِّش الذي طال "داميان" الذي قَتَلَ كلّ أفراد أسرته باستثناء أبيه، مبيِّنًا أنَّ العقاب من حيث هو وسيلة ضبْط ظلَّ مسرحًا للتَّعذيب الجسديّ في منعطف القرن الثامن عشر، مؤكِّدًا أنَّ اتِّجاه العقاب اليوم هو إلى الرّوح لا الجسد، ومن جهة أخرى دَرَسَ كيفيّة تنظيم الشُّرطة للعقاب حيث تتحوَّل اللَّذة الجنسيّة، مثلًا، إلى عائدٍ مُربح، مبيِّنًا التَّناقض الصّارخ الذي وقعت فيه البورجوازيّة التي تجرِّم الزِّنا وتدعمه في الوقت نفسه. ليؤكِّد نفعيّة السِّياسة في أوروبا.

وفي كتابه "تاريخ الجنس" (1978) عالج "فوكو" الكيفيّة التي أُفسد بها الجنس وتمَّ كبحه، مُعتبِرًا أنَّه إلى حدود القرن السابع عشر كانت الصَّراحة شائعة في الحديث عن الجنس، يقول: "أمّا الشِّفرات التي تضبط الفظاظة والفحش والاحتشام فقد كانت ليِّنة غير صارمة.. ولكن بورجوازيّة العصر الفيكتوري قلبت هذه الحريّة إلى قيْد، فنَفَت الجنس إلى غرفة النَّوم الأبويّة"[6].

إنَّ تناوُل "فوكو" لهذه الظَّواهر: الجنون، الجريمة والجنس، راجع إلى رغبته في الكشف عن طبيعة الفكر الأوروبي بشكلٍ بنيويٍّ لغويّ، من خلال فكّ شِفرات لغة المجانين ولغة أطباء المستشفيات العقليّة ولغة الهذيان، ذلك أنه يرى أنَّ لغة المجانين أقرب إلى العقل، يقول:





"إنَّ طبيعة الجنون هي أيضًا حكمتُهُ المُجدِية، إنَّ سبب وجوده يكمن في الاقتراب المطَّرد من العقل"[7].

ونخلص إلى أنَّ هذه الظَّواهر إذْ تكشف عن طبيعة الفكر الغربي في القرون المتأخِّرة، تحيلنا في الوقت نفسه على ممارسات مجنونة وغير طبيعيّة في المجتمع وتتعلَّق بطريقة معاملة المجرمين، فتقديم "فوكو" تفاصيل العقاب الذي طال "داميان" إنَّما يجعلنا نتساءل عن ظروف الجريمة، هل قام بها وهو واعٍ أم وهو غير واعٍ ومجنون؟ خاصّة إذا علمنا أنه كتب وثيقة تثبت جريمته، كما أنَّ العقاب العَلَنيّ إنَّما يكشف عن الطّابع السّاديّ للمجتمع، وإنَّما ينشر الخوف والهَلَع في المجتمع ويدعو إلى الإجرام عوض أنْ يكونَ تأديبيًّا.

إنَّ أسئلة "فوكو" تدعونا إلى إعادة النَّظر في معالجة القضايا والظَّواهر الاجتماعيّة من قبيل الجنون والجريمة، بدراستها والبحث في جذورها وأسبابها، وتدعونا أيضًا إلى إعادة النَّظر في طريقة العقاب بالنِّسبة لمرتكبي الجريمة كظاهرة طبيعيّة أنتَجَها المجتمع، وفي الوقت نفسه إعادة الاعتبار للمجانين باعتبار الجنون أيضًا ظاهرة طبيعيّة تضاهي العقل الذي قد يوازي الجنون من زاوية نظر ثقافيّة، فـ"فوكو" يرشدنا إلى ضرورة إعادة النَّظر في قِيَمِنا ومعارِفِنا وثوابِتِنا بالطَّريقة نفسها التي اعتمدها "ديكارت" في منهجه القائم على الشكّ، وعلينا أخيرًا أن نحوِّل اهتمامنا إلى القلب عوض العقل؛ ونختم بقوله على لسان "برانت": "أنتُم أيُّها العلماء الذين يتمتَّعون بصيتٍ كبيرٍ التفِتوا وراءكم لتتأمَّلوا ميراث الأقدمين وقانونهم، كُتُب للفكر لا تتغذّى من ضيق الذِّهن، بل من القلب الذي هو مركز النُّبل" ■

الهوامش:

(1) زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفيّة، مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص115.

(2) إديث كيرزويل، عصر البنيوية، مِن ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص213.

(3) ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص133.

(4) انظر: زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص115.

(5) إديث كيرزويل، مرجع سابق، ص323.

(6) المرجع نفسه، ص328.

(7) ميشيل فوكو، مرجع سابق، ص198.

لماذا تحتاج الرأسماليّة إلى عدوّ؟

مجدي ممدوح/ الأردن

المُتَتَبِّعُ لمسيرة الرأسماليّة، خاصّة في مراحلها الإمبرياليّة المتأخِّرة، يلتقط ظاهرة مُلفتة ترافقت مع هذه الحقب. وتتمثَّل هذه الظاهرة بالإنتاج المستمرّ للأعداء. ونلحظ أنَّ الأنظمة الرأسماليّة تلجأ على الدَّوام لتسوية تناقضاتها الداخليّة من خلال اختراع عدوّ جديد في كلّ حقبة. وربَّما يكون اختراع العدوّ الإسلاميّ هو الذي ميَّز حقبة ما بعد انهيار المعسكر الاشتراكيّ، حيث تمَّ استبدال المارد الإسلاميّ الذي تمَّ تصويره بوصفه التحدّي القادم، بالعدوّ الاشتراكيّ الذي كان ممثَّلًا بالاتِّحاد السوفييتي طوال سبعة عقود. وهذا يدعو للتَّساؤل: لماذا تحتاج الرأسماليّة على الدَّوام إلى عدوّ متجدِّد؟ وما هي التَّناقضات التي تنخر هذا النِّظام وتحتاج من منظِّريه إلى إنتاج عدوّ جديد للخروج من أزماته المتلاحقة؟

تتلخَّص أزمة الرأسماليّة الغربيّة، وكلّ نظام رأسمالي، بالتَّناقض القائم بين العمل ورأس المال، وهو تناقض دائم لا ينتهي إلّا بنهاية النِّظام الرأسماليّ. وهذا التَّناقض ليس ناتجًا عن الممارسات الوحشيّة للرأسماليّة الغربيّة وانحرافاتها الخطيرة، بل هو تناقض بنيوي لا مناص من ظهوره حتى لو اتَّخذت الرأسماليّة إجراءات تلطيفيّة للتَّخفيف من حدَّته. وقد نبَّه كبار المنظِّرين الماركسيّين إلى هذه المسألة، والَّتي قادت إلى إنتاج المقولة الماركسيّة المعروفة: "الرأسماليّة حفّارة قبرها".

لهذه الأسباب، فإنَّنا عندما نستعرض تاريخ الرأسماليّة الغربيّة، فإنَّنا سنكتشف بسهولة أنه تاريخ إدارة الأزمات. وما يسجَّل للرأسماليّة أنَّها كانت قادرة على الدَّوام على إدارة هذه الأزمات بكفاءة عالية. كما أنَّ الرأسماليّة، وفي سعيها للخروج من أزماتها المتلاحقة، لا تستبعد أيّ

حلّ من الحلول المُتاحة أمامها، مهما بَدَت هذه الحلول قاسية ولا أخلاقيّة. وقد كانت الظاهرة الاستعماريّة أحد هذه الحلول التي اجترحها الفكر الرأسمالي للخروج من الأزمة العاصفة التي كادت تطيح بهذا النِّظام في ثورات عام 1848. لقد بدا واضحًا من خلال هذه الثورات أنَّ ثمَّة "آخر" يقبع في هذا النِّظام، وهو "الآخر" العمّالي منظورًا إليه من منظور "الأنا" الرأسمالي، وهو أيضًا الآخر الرأسمالي منظورًا إليه من قِبَل الأنا المرتبطة بالعمل وغير المالكين. وهذه الثنائيّة الضديّة لا يمكن إخفاؤها، وهي ستبقى قائمة حتى مع كلّ الإجراءات والمحاولات المستمرّة للتَّخفيف منها، فهي لا تلبث أن تعود من جديد وبدرجة أعلى من التَّناقض. فعندما خرَجَت الدول الرأسماليّة في أوروبا مثخنة الجراح بعد الحربين الكونيّتين، عمدت الرأسماليّة إلى سلسلة من الإجراءات لتخفيف الفجوة بين العمل ورأس المال، وقامت باختراع ما يُعرف بالنظريّة الكينزيّة، والتي تهدف إلى منْح سلسلة من المكاسب للطبقة العاملة متمثلة بالصحّة والتَّعليم والأمن الاجتماعيّ.

وقد عمل هذا النِّظام الجديد بكفاءة عالية، في ما عُرف بدولة الرَّفاه، واستطاع أن يتغلَّب على الآثار المدمِّرة للكساد الكبير الذي ضرب الاقتصاد الرأسماليّ في حقبة ثلاثينيّات القرن العشرين. ولكن، ومع تزايد الأعباء الماليّة المترتِّبة على هذا النِّظام، بادرت النُّظم الرأسماليّة للانقلاب على هذا النِّظام والتهرُّب من التزاماتها الاجتماعيّة، فقد افتُتحت حقبة الثمانينيّات بالهجوم الواسع


محمد عابد الجابري

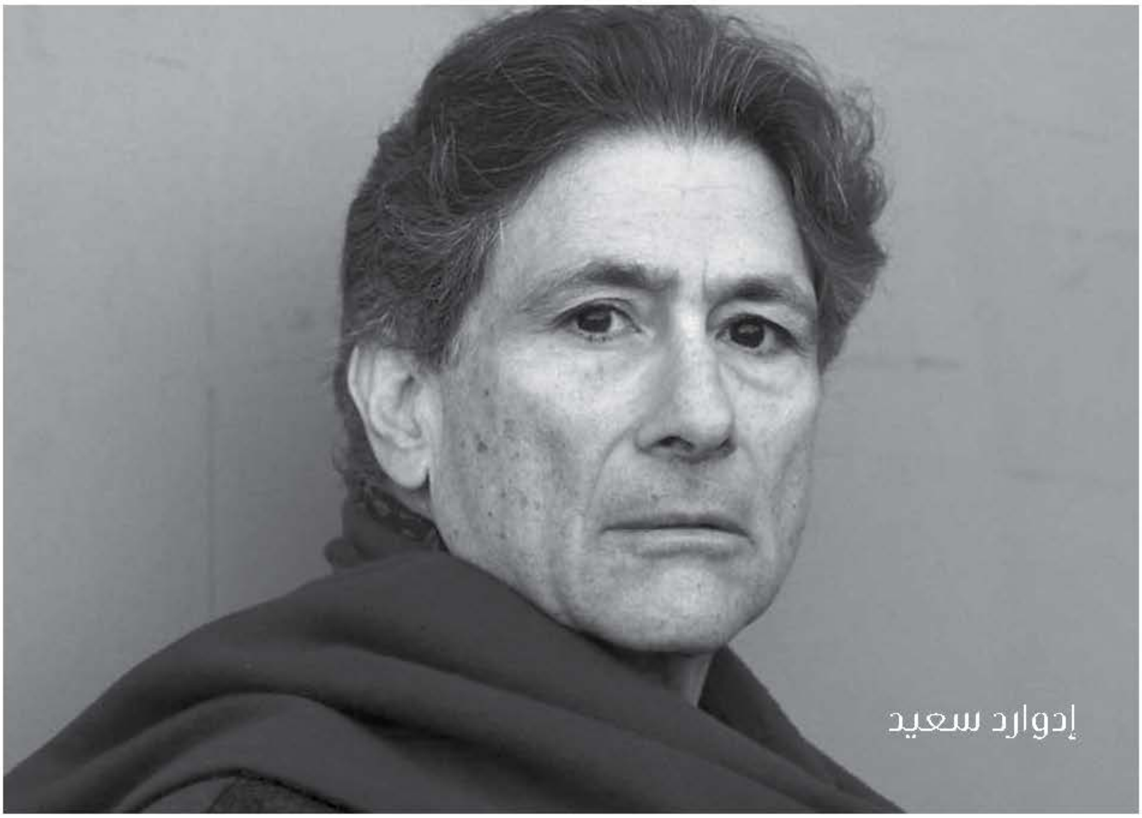
عل مفردات الرَّفاه، وظهور ما يُعرف بالليبراليّة الجديدة التي تدعو إلى الانسحاب الكامل للدولة والتحوُّل نحو حريّة الأسواق وتوسيع عمليّات الخصخصة. وهذا يعطينا تصوُّرًا عن مصير كلّ الحلول التي يتمّ اجتراحها للتَّخفيف من هذا التَّناقض.

إذن، هذا هو التَّناقض الأساسي الذي ينخر النِّظام الرأسماليّ، وهو المولِّد الدّائم للأزمات. ويشير سمير أمين إلى أنَّ اختراع "الآخر" قد تمَّ على خلفيّة خرافيّة مفادها "الادِّعاء بالاستمراريّة في تاريخ القارّة الأوروبيّة، وإبداع جذور قديمة وهميّة للتَّضاد بين هذا التاريخ المزعوم وبين تاريخ المنطقة التي تقع على الشواطئ الجنوبيّة للبحر المتوسط، هذا هو مضمون التَّمركز الغربي، وهو مضمون قسّم العالم إلى مركز وأطراف، استنادًا إلى خرافة الغرب الأبديّ

المضاد للشرق الأبديّ[1]".

ظهر الاستشراق بوصفه الوجه الآخر للظاهرة الاستعماريّة، حيث كانت وظيفته تتلخَّص في تقديم صور نمطيّة عن الشَّرق تبرِّر الظاهرة الاستعماريّة. بالإضافة إلى ذلك كان على الاستشراق أن يصنع من الشَّرق "آخرًا" في مواجهة "الأنا" الغربيّة ذات الواحديّة المزعومة. ولأنَّ "الأنا" الغربيّة تمظهرت على شكل عقل، فإنَّ "آخرها" لا بدّ أن يكون نقيضها على صورة اللاعقل والخرافة، ولأنَّ "الأنا" الغربيّة ديمقراطيّة كان لا بدَّ من إظهار الطابع الاستبدادي للشَّرق.

وقد رسم المستشرق "أرنست رينان" صورة نموذجيّة للسامي جعلت منه كائنًا غير قادر على التَّفكير المنطقيّ والعقلانيّ الذي أصبح من سمات الأوروبي فقط. وقد أشار "رينان" إلى أنَّ "السامي يتَّسم من حيث الفطرة بالشُّعور بالوحدة والمطلق الغيبي المجهول، وأنه، من ثمّ، بعيد عن القدرة على التَّحليل والتَّركيب". وعلى العكس من ذلك، كما يرى "رينان"، فإنَّ "العرق الآري مهيّأ غريزيًّا، للقيام بعمليات



إدوارد سعيد

(1) إبراهيم، عبدالله، (1997)، «المركزية الغربيّة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص19.

عقليّة معقّدة تتّسم بالتّحليل والتّركيب وبالتّفكير في دقائق وتفصيلات الوجود[2]" . وقد أدّى هذا إلى تشكُّل المركزيّة الأوروبيّة والتي تهدف برأي "تيزيني" إلى "تعرية التاريخ والتراث العربيّ من كلّ حلقة فكريّة نقديّة مهمّة كثيرًا أو قليلًا، وجعلهما تاريخ وتراث الروحانيّات والطُّرُق الصوفيّة والقدّيسين والخرافات والتصوُّرات الوهميّة، أو تاريخ وتراث الملوك العتاة الأجلاف الجهلة والعوام واللُّصوص والمفلوكين المجاذيب[3]" .

هذه صورة واضحة من صور إنتاج "الآخر" كنقيض "للأنا" لغايات واضحة ومحدَّدة. وكانت المركزيّة الغربيّة قد اتّخذت صورتها الفلسفيّة في الفلسفة الهيجليّة، قبل أن تتبلور في كتابات "رينان". فلقد وضع "هيجل" الشّرق بوصفه نقيضًا للغرب في كلّ وجه من أوجه النّشاط الإنساني كالفنّ والأدب والفكر، وحتى الدّين. فإذا كان "رينان" قد أعطى للشّرق صفة العبقريّة الدينيّة، فإنَّ "هيجل" لم يقرّ بهذه العبقريّة، بل اعتبر المسيحيّة بشكلها الأوروبي هي الدين الحقيقيّ والتحقُّق الأرقى للظاهرة الدينيّة.

وقد اتّجه الباحثون الغربيّون المنضوون تحت لواء تيّار الاستشراق إلى إعادة إنتاج الشّرق وفْق معايير تخدم المصالح الغربيّة. فلقد بالغ المستشرقون في تصوير الحضارات الشّرقيّة بوصفها قائمة على الوحي الدّيني، وتصوير الحضارة الغربيّة بوصفها قائمة على العقل، ولا شيء غير العقل. وأصبح هَمُّ المستشرقين هو محاولة إلصاق كلّ الصِّفات الروحيّة والسحريّة والحدسيّة بالحضارات الشّرقيّة عامّة، والحضارة العربيّة على وجه الخصوص، ولقد كان الغرب يبالغ في كيْل المديح لحضارتنا العربيّة بوصفها مصدر الرّسالات السماويّة، ومهبط الوحي. إلّا أنَّ كلّ هذه المحاولات كانت تهدف إلى خلق "آخر" نقيض؛ "آخر" لا عقلاني، من أجل تكريس السّمة العقلانيّة الغربيّة.

حاول كثيرٌ من المستشرقين الإيحاء بأنَّ حلّ أزمة الغرب الحضاريّة المتفاقمة لا يمكن أن يتمّ إلّا من خلال استلهام الجوانب الروحيّة الموجودة في الحضارة العربيّة الإسلاميّة. واتّجه اهتمامهم إلى الممارسات الروحيّة كالتصوُّف والزُّهد. وقد صرَّح المستشرق "رينيه جينون" أنَّ "على الغرب أن يستلهم الروحانيّة الشّرقيّة من أجل إنقاذ الحضارة الغربيّة، المُقبلة على الانهيار بسبب إفراطها في تغليب الجانب المادي وتجاهُل الحياة الروحيّة". ودعا "جينون" إلى ضرورة "أن يبادر بعض المفكرين الغربيّين للاتّصال بمنابع الحياة الروحيّة في الشّرق من أجل بعث الحياة في الحضارة الغربيّة المتهالكة[4]" . كلّ ذلك من أجل هدف وحيد هو تكريس التفوُّق الغربي العقلاني، وخلق نقيض من خارج ساحة الغرب، وتصدير

(2) تيزيني، طيب، (1979)، "من التراث إلى الثورة"، دار الجيل، بيروت، ص540.

(3) تيزيني، طيب، مصدر سابق، ص544.

(4) ينظر، دراسة بديع الكسم المعنونة "الشّرق والغرب في فلسفة رينيه جينون"، مجلة الثقافة الأسبوعية، دمشق، 1967.

كلّ ما هو لا عقلاني، وإلصاقه بالآخر.

تأثَّر كثيرٌ من المفكرين العرب بهذه الرُّؤية الاستشراقيّة، واعتبروها من المسلّمات. ويشير هشام غصيب إلى أنَّ مفهوم العقل البياني الذي صاغه محمد عابد الجابري هو مفهوم مغرض، لأنه يؤبِّد الصورة النمطيّة للعقل العربي "فهو بياني أخلاقي في جوهره، ولا معنى له لتطوُّره وتقدُّمه إلّا بالعلاقة مع البرهان الأوروبي، إنه لا يتطوَّر بذاته لأنه عقل تفسيري بياني في أساسه، لكنَّه يتطوَّر بغيره[5]".

تنبَّه إدوارد سعيد إلى عمليّات الإنتاج التي قام بها الاستشراق من أجل خلق الشَّرق النَّقيض، وتحميله التَّناقضات كافّة التي كانت تمور في ساحة العقل الغربي في القرن التاسع عشر. ولم يتورّط "كارل ماركس" والماركسيّون عمومًا في هذه اللُّعبة التلفيقيّة، ولم يشتركوا في عمليّات الإسقاط والانزياح التي مارسها المستشرقون، بل إنَّ "ماركس" شخَّص "الآخر"، ونبَّه أنه قابع في صميم "الأنا" الغربيّة وليس خارجها. "الآخر" هو النَّقيض المتخفّي، والذي هو النَّقيض الطَّبقي، الذي لا يمكن أن يكون منضويًا تحت "أنا واحديّة".

والطَّريف أنَّ "ميشيل فوكو" كشَفَ عن "آخر" مُتخفٍّ في ثنايا العقل الغربي، ظلَّ هذا العقل يخفيه طوال تاريخ الحداثة، ودأب منذ اللحظة الديكارتيّة إلى طمسِه ومصادرتِه وعدم الاعتراف بوجودِه، أو نزع المشروعيّة عنه. فلقد أوضح "فوكو" في كتابه "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي" أنَّ المجتمعات الغربيّة أنكرت الجنون بوصفِه الحالة المناقضة للعقل، وسلبته الحقّ في الوجود. وكان الطبّ النَّفسي الكلاسيكي في الغرب يسم كلّ اختلاف بالجنون. ولكن هذا "الآخر" اللاعقلاني (المختلف)، والذي أُلصق زورًا وبهتانًا بِـ"الآخر" الشَّرقي، كان على الدَّوام موجودًا داخل ساحة العقل الغربي، وطوال تاريخ الحداثة.

والمفارقة الهائلة التي كشف عنها أحد دارسي "فوكو" أنَّ كتابه السّابق قد تزامن مع انفصال الجزائر عن فرنسا ونيْلها الاستقلال. وهذا يمثِّل لحظة سقوط "الآخر" الملفَّق الذي تمَّ استعماره بوصفه النَّقيض اللاعقلاني المتخلِّف المستبدّ الذي لا يستطيع أن يحكم نفسه بنفسه. وحتى في الحالات التي يبدي فيها أحد المتعاطفين مع الشَّرق إعجابه بالحضارة العربيّة الإسلاميّة، فإنَّه يخفي وراءه نزعة مركزيّة متخفِّية. مثال ذلك المستشرق "لويس ماسينيون" الذي بالغنا في تقديره، حيث كشف إدوارد سعيد في كتاب "الاستشراق" عن تمركزه الغربيّ، "فقد كان الشَّرق الإسلامي في عُرفه، روحانيًّا، ساميًا، قبليًّا، ووحدانيًّا بصورة جذريَّة، ولا آريًّا[6]" ■

(5) غصيب، هشام، (1993)، "هل هناك عقل عربي؟"، دار التنوير العلمي، بيروت، ص246.

(6) سعيد، إدوارد، (1981)، "الاستشراق"، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ص23.

أهمّيّة التّأويل في الفكر الدينيّ

ابن رشد أنموذجًا

أحمد رمضان الديباوي / مصر

أثناء الدِّراسة في الأزهـــر، سواء في المعاهد أو الجامعة، كُنتُ أقرأ وأدرس النُّصوص الدينيّة (القرآن والحديث) عمومًا بحكم الدِّراسة الأزهريّة الدَّقيقة المتخصِّصة، لكنَّني كنتُ أتوقَّف عند بعض النُّصوص التي تشْكل عليّ؛ لتعلُّقها ببعض الصِّفات الإلهيّة الواجبة لله تعالى، خصوصًا تلك النُّصوص التي تتناول ما يُسمى (الصفات الخبريّة) التي حكم العلماء بوجوبها لله تعالى أيضًا، وهي الصفات التي ورد بها النص من القرآن والسنّة ولا سبيل إلى إثباتها إلّا بطريق السَّمع والخبر عن الله أو عن رسوله؛ كالاستواء على العرش والوجه واليد والعين والجنب والقدم والأصبع واليمين، وكان سبب توقّفي أنَّني لم أكُن أتصوَّر، ولا سيَّما وأنا صغير السِنّ في المرحلة قبل الجامعيّة، أن يكون الإلهُ الخالقُ، ذو الجلال والإكرام، على هيئة بشريّة؛ له يدٌ ووجه وعين وأصبع، وغير ذلك من جوارح وأعضاء، وكيف لا يكون له مثل تلك الجوارح والأعضاء وكثير من آي القرآن والأحاديث المنسوبة إلى النبيّ تؤكد أنَّ الله له جوارح وأعضاء؟! أفلا ترى إلى قوله تعالى: "الرحمن على العرش استوى"، وقوله: "كلّ مَن عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام"، وقوله: "يدُ الله فوق أيديهم"، وقوله: "ولِتُصنَعَ على عيْني"، وقوله صلى الله عليه وسلم في الحديث الذي نسبه البخاري له: "لا تزال جهنَّم تقول هل من مزيد، حتى يضعَ ربُّ العزة قدمَه فيها فتقول: قـــط قـــط، ويزوي بعضها إلى بعض"؟!!

ورويدًا رويدًا، بدأ هذا الإشكال يزول ويتلاشى لمّا خُضنا غمار علم الكلام* بتوسُّع واستقصاء؛ ذلك أنَّني درستُ باستفاضة علم "التَّأويل"، ولقد كان هذا العلم هو المَخرَج من إشكاليّة



ابن رشد

كوْن الإله الخالق على هيئة تشبه هيئة البشر، على الرّغم من أنه تعالى قال في القرآن: "ليس كمثله شيء وهو السميع البصير"، فقد أعطى المؤوِّلون للاستواء معنى مجازيًّا يُبعد الله عن التشبُّه بالبشر، فقال بعضهم: إنَّ الاستواء يدلّ على سلطة الله المطلقة التي لا حدود لها، بينما قال آخرون: إنَّ الاستواء هو الاستيلاء الذي بمعنى الاقتدار والقهر ونفاذ القدرة، كما أعطى المؤوِّلون للوجه معنى مجازيًّا فقالوا: إنه كناية عن الذات، وأمّا اليد فقال أكثرهم: إنَّها مجاز عن القدرة لا الجارحة المعروفة، وأمّا العين فقالوا: إنَّها مجاز عن شدَّة العناية والحفظ والحراسة، لكنَّ طائفة كبيرة من المشبّهة والمجسّدة ممَّن أطلقوا على أنفسهم اسم "السَّلَف" رفضوا ذلك التَّأويل، وحكموا بتمرير تلك الآي القرآنيّة وتلك الأحاديث النبويّة التي تتناول (الصفات الخبريّة) كما جاءت، من غير تكييف ولا تشبيه ولا تعطيل**، مع الاعتقاد بأنَّ الله "ليس كمثله شيء"[1]، وقد عبَّر العلّامة "ابن خلدون" (ت: 808هـ/ 1406م) عن موقفهم هذا في مقدِّمته الشهيرة بقوله: "قضوا بأنَّ الآيات من كلام الله، فآمنوا بها ولم يتعرّضوا لمعناها ببحث ولا

تأويل، وهذا معنى قول الكثير منهم: اقرؤوها كما جاءت، أي آمنوا بأنَّها من عند الله، ولا تتعرَّضوا لتأويلها ولا تفسيرها؛ لجواز أن تكون ابتلاءً!"[2]، من أجل ذلك قال سفيان بن عيينة (ت: 198هـ)، أحد كبار أعلام السَّلَف: "كلّ ما وَصَفَ الله به نفسه في القرآن فقراءته تفسيره"!!

لعلَّ أقدم تعريف اصطلاحي للتَّأويل نُسِبَ إلى الإمام أبي منصور الماتُريدي (ت 333هـ)؛ فهو يعرّفه بقوله: "ترجيح أحد المحتملات بدون القطع"، ثم توالى تعريف وتأصيل معناه كما هي الحال عند أبي حامد الغزالي (ت: 505هـ): "احتمال يعضده دليل يصير به أغلب على الظنّ من المعنى الذي يدلّ عليه الظاهر، ويشبه أن يكون كلّ تأويل صرفًا للّفظ عن الحقيقة إلى المجاز"[3].

أمّا الفيلسوف القرطبي "ابن رشد" (ت: 595هـ) فقد عرّف التَّأويل بأنه: "إخراج دلالة اللّفظ من الدّلالة الحقيقيّة إلى الدّلالة المجازيّة من غير أن يخلّ ذلك بعادة لسان العرب في التجوُّز في تسمية الشيء بشبيهه، أو سببه، أو لاحقه، أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عدّدت في تعريف أصناف الكلام المجازي"[4].

يظهر بذلك أنَّ التَّأويل يهدف بالأساس إلى فهم حقيقة النص، واستقراء النص الدينيّ، خصوصًا إذا كان ظاهر هذا النص لا يتساوق مع مقاصد الشَّرع عمومًا، فهو بذلك يفتح الطريق فسيحةً للاجتهاد والحريّة الفكريّة والتنوُّع بعيدًا عن الجمود الفكري والتشدُّد في

ابن خلدون



الاعتقاد (الدوغمائيّة)، وكذا بعيدًا عن المذهبيّة والأحاديّة، التي لا تعترف إلّا بالفكرة الواحدة والرَّأي الواحد بعيدًا عن التعدُّد والانفتاح وقبول الآخر والتمسُّك بالتطوُّر العلمي والحضاري، وهذا هو ما أوقَفَ الفيلسوف العظيم "ابن رشد" فلسفته عليه؛ فالتَّأويل يحتلّ جانبًا عظيمًا من فلسفته، فكان هو المَخرَج لحلّ إشكاليّة التَّوفيق بين الفلسفة والشَّريعة، وعدّه "ابن رشد" تبَعًا لذلك بابًا من أبواب النَّقد والتَّأصيل العلمي، وأساسًا متينًا لمشروعه الفلسفيّ القائم على التّوفيق بين الحكمة والشّريعة/ العقل والنص، لأنه يعتمد على البرهان والعقل واللغة السليمة، مؤكدًا أنَّ فهم أحدهما لا يكتمل إلّا بفهم الآخَـر؛ فكلاهما يسعى إلى البحث عن الحقيقة،

يقول "ابن رشد": "الحكمة هي صاحبة الشّريعة، والأخت الرّضيعة مع ما يقع بينهما من العداوة والبغضاء والمشاجرة، وهما المصطحبتان بالطبع، المتحابتان بالجوهر والغريزة"[5].

ثمّة نظرتان للتّأويل قبل عصر "ابن رشد" نجدهما لدى كل من المعتزلة والشيعة؛ فالمعتزلة مع اعتمادهم على تقديم العقل على النص، اتّخذوا من التّأويل سبيلًا إلى فهم بواطن معاني النّصوص الدينيّة لتستقيم مع العقل وأحكامه، وردّ المتشابه إلى المحكَم، أمّا الشيعة فإنهم "ينظرون إلى التّأويل على انه إرثٌ رُوحي تواتر إلينا من الرسول وآل بيته الكرام، عبْر سلسلة الأئمّة المنحدرين من صلبه، والذين اعتُبروا بمثابة القيّم على القرآن، يفسّرونه ويوضّحون للناس ما خفِي من معانيه اعتمادًا على علمهم المتوارَث"[6]، ما يعني أنَّ التّأويل كان يمثّل اتّجاهًا فكريًّا سائدًا لدى علماء المسلمين، خصوصًا المفسّرين وأهل الكلام، لكن "ابن رشد" جعل منه طريقًا إلى نقد النُّصوص، وتفسيرها باستخدام البرهان، والاستنباط العقلي الناهض على اللغة وضوابطها ودلالاتها، فالتّأويل مقيَّد باللغة على وجه الضرورة؛ لذلك اشترط "ابن رشد" في تعريفه للتأويل أن يكون من غير إخلال بعادة لسان العرب في التجوّز، وفي الوقت نفسه فإن "ابن رشد" لا يجعل التّأويل مطلقًا متاحًا أمام العوام الذين تقصر عقولهم، في أحيان كثيرة، عن فهمه؛ فهو يقول: "ليس كلّ ما سَكَتَ عنه الشّرع من العلوم يجب أن يُفصَح عنه، ويصرَّح به للجمهور العظيم، فينبغي أن يسكت عن الخوض عمّا سكت عنه الشّرع، فعقول الناس مقصّرة عن الخوض في هذه الأشياء"، فكأنَّ ابن رشد يجعل التّأويل مرتبطًا بالنّسق المعرفي لعوام الناس، ويتحوّط في استخدامه أيّما تحوُّط عندما يتعلّق الأمر بأولئك العوام، ولعلّ هذا التحوُّط من الرَّجُل هو ما جعله يقيّد التّأويل بعض الشيء؛ إذ يقرّر أنّ الدين يقوم على ثلاثة مبادئ لا يجوز تأويلها بحال؛ وهي: الإقرار بالله، والإقرار بالنبوّات، والإقرار باليوم الآخر[7].

ويرى "ابن رشد" أنَّ للشّرع معنيين: ظاهرًا وباطنًا، بيْـد أنَّ ذيْنك المعنيَيْن لا علاقة لهما بما ورَدَ عند المتصوّفة أو الشّيعة أو غيرهما كـ"إخوان الصفا"؛ فالظّاهر عنده هو "تلك الأمثال المضروبة لتلك المعاني، والباطن هو تلك المعاني التي لا تتجلّى إلا لأهل البرهان (العقل)"[8]، ولا يخفى أنَّ هذا هو لُبّ فلسفة "ابن رشد"؛ فهي تقوم على البرهان والدّليل، بخلاف الجدل والكلام والخطابة والحدس والحسّ، وغير ذلك ممّا اعتمدته سائر الاتّجاهات الفكريّة قبله، كعلماء الكلام والمتصوّفة والمنتسبين إلى الفلسفة، ما يعني أنَّ طريقة التّأويل عند علماء الكلام -خصوصًا الأشاعرة- تختلف جذريًّا عن طريقته عند "ابن رشد"؛ لأنهم سلكوا طريق التّأويل الجدليّ لا البرهانيّ الذي يعتمد على أدلّة برهانيّة تستند إلى العقل والمنطق والقياس البرهانيّ اليقينيّ، بخلاف التّأويل الجدليّ القائم على مقدّمات تمّ صكّها، وهي في حقيقتها ليست

إلّا مقدّمات كاذبة، لا تؤدّي إلّا إلى نتائج كاذبة، من هنا فإنَّ صناعة التّأويل لدى "ابن رشد" إنَّما هي صناعة محكَمَة قاصرة على مَن يستخدمون العقل والبرهان، فهي صناعة مكينة لها قواعد خاصّة بحيث لا يصبح الأمر فوضى يغرق فيها الجميع.

لقد جعل "ابن رشد" من التّأويل سبيلًا إلى فهم النص الدينيّ، والتّوفيق بينه وبين العقل والفلسفة، فهو ببساطة وسيلة يمكن من خلالها تفسير النص الدينيّ عندما يكون ثمّة تعارُض بينه وبين أيّ حقيقة عقليّة أو علميّة، بحيث يتّفق هذا المعنى (المجازي) مع الحقيقة العقليّة أو العلميّة، مع مراعاة اللغة ودلالاتها؛ بمعنى أن لا نلوي ألفاظ النصّ الدينيّ كما يحدث الآن، فقط علينا أن ندركَ أنَّ النصَّ الدينيّ يحمل في داخله قراءته الواعية، التي لا تتكشّف إلّا لأصحاب العقل والبرهان ممَّن يمتلكون وسائل التّأويل الرّاسخة، التي تعصمهم من إطلاق أحكام عامّة واستنتاجات خاطئة، يطلقون بعدها أحكامهم الجزافيّة البعيدة عن العقل والمنطق!! ■



الهوامش:

- * علم الكلام: أبرز العلوم الإسلاميّة على الإطلاق؛ فهو العلم الذي يهتمّ بمبحث العقائد الإسلاميّة وإثبات صحَّتها والدِّفاع عنها بالأدلّة العقليّة والنقليّة، ويدرسه الأزهريّون تحت اسم (علم التّوحيد) و(علم العقيدة)، ومعلوم أنَّ تسميته بهذين الاسمين يقيّدانه ويقلّلان من تأثيره.
- ** تكييف ولا تشبيه ولا تعطيل: التّكييف هو: بيان الهيئة التي تكوّن عليها الصفات الإلهيّة، والتّشبيه هو: أن نجعل ذات الله أو صفاته مثل ذواتنا أو صفاتنا، والتّعطيل هو: سلب الصفات ونفيها عن الله تعالى.

(1) الشورى: آية 11.

(2) العلّامة ابن خلدون، المقدمة، طبعة الخشاب، القاهرة، ص252.

(3) أبو حامد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، ص282.

(4) ابن رشد، فصل المقال في تقرير ما بين الحكمة والشّريعة من الاتّصال، طبعة دار المعارف القاهرة، ص32.

(5) فصل المقال: ص18.

(6) فراس السواح، طريق إخوان الصفاء، طبعة دار علاء الدين للنشر، 2008، ص13.

(7) فصل المقال: ص35.

(8) فصل المقال: ص28.

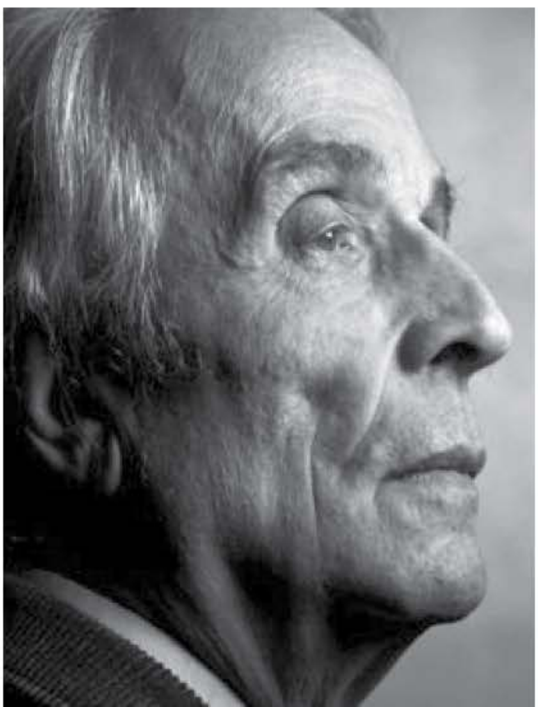
ألان كوربان يكتب
"تاريخ الصَّمت"

د.فيصل أبو الطفيل / المغرب

ثمَّة اعتبارات عديدة ترجِّح أنَّ الصَّمت الذي هو نقيض الكلام ليس مجرَّد "غياب بسيط للضَّوضاء"، بل هو خطاب يتخفَّى وراء خطاب، ويستمد قوّته ووقوده من ارتباطه الوثيق بالأمكنة المألوفة والفضاءات المفتوحة والمغلقة على السواء؛ وهذه هي الفكرة الرَّئيسة التي ينطلق منها المؤرِّخ الفرنسي "ألان كوربان" Alain Corbin في مؤلفه الموسوم بـِ"تاريخ الصَّمت: من عصر النَّهضة إلى اليوم"، الصادر عن دار "ألبان ميشيل"، سنة (2016)، والمشتمل على 216 صفحة تدور كلها حول موضوعة واحدة هي الصَّمت.

ما يخبِّئه الصَّمت

يستهلّ "كوربان" كتابه بالتَّذكير بأنَّ الصَّمت ثروة غنيّة يفتقدها كثير من الأفراد داخل المجتمع؛ فلطالما "فقدت مجتمعاتنا القدرة على الصَّمت، والإصغاء، والاستغراق في التأمُّل". ذلك أنَّ نمط العيش الحديث يفرض تسارعًا في الحياة ويقوّض تلك اللحظات التي تتيح للمرء إمكانيّة استكشاف مكامن القوّة والإبداع الكامنة في أعماق ذاته، وذلك بالاحتكام إلى ساحات الصَّمت والسّكينة

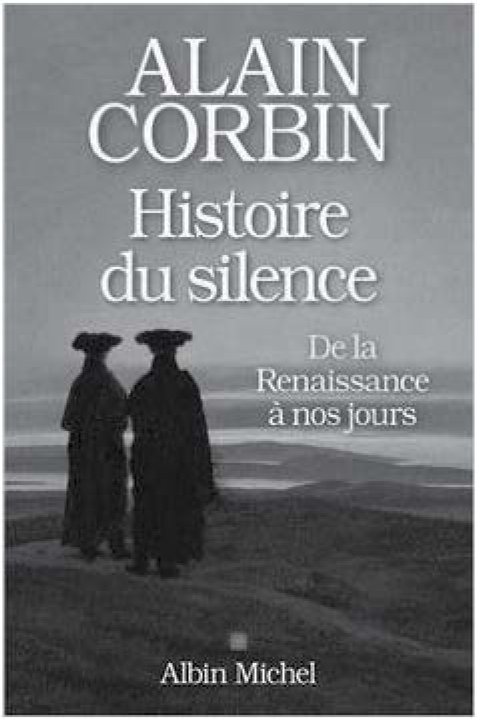


والهدوء والابتعاد عن مدارات الضّوضاء والضّجيج والبلبلة.

ومن هدوء غرف النّوم إلى السّاعة الهادئة للصّحراء، يرى "كوربان" أنّ الصّمت قد استبدّ بالفلاسفة والمغامرين، وهو أيضًا مادة ثمينة ألهمت الكُتّاب والشعراء. وهو ما يؤكده الكاتب بقوله: "قديمًا، كان رجال الغرب يتذوّقون عمق الصّمت ونكهاته المتعدّدة، فكانوا يعدّونه شرطاً أساسيًا للتأمّل، للإصغاء إلى الذات، للتضرّع، لأحلام اليقظة، للإبداع؛ وكلها أمكنة داخليّة ينبثق منها الصّمت. وقد كان الرّسم بالنّسبة إليهم كلامًا للصّمت. ولطالما درّبوا أنفسهم على الإصغاء للصّمت، وأعربوا عن تقديرهم لآلاف الأشكال من الصّمت المنبثقة من الصّحراء والجبل والبحر والرّيف. ويقف الصّمت شاهدًا على حرارة اللقاء بين العشّاق، مثلما يُعدّ شرطاً أساسيًا لاتّحاد القلوب، ينبع بمدّ مُدّة المشاعر. وهكذا فحياة المريض، واقتراب الأجل، والإشراف على الموت، كلها تثير مجموعة من أشكال الصّمت التي ما تزال قائمة إلى الآن".

ومن الصّمت نُسجت حميميّة الأمكنة مثل الغرف وأشيائها، والبيت وأجزائه، وهنا يذكر "كوربان" في الفصل الأول من الكتاب: "الصّمت وحميميّة الأمكنة"، أنّ هناك أمكنة مفضّلة يفرض فيها الصّمت وجوده المطلق، وهي أمكنة يظهر فيها الصّمت مثل ضجيج ناعم، خفيف، متواصل، ومجهول؛ إنّها الأمكنة التي ينطبق عليها قول "فاليري": "أصخ سمعك إلى هذا الضّجيج الدّقيق الذي يتواصل. إنه الصّمت. أنصت إلى ما تسمعه حينما لا تسمع شيئًا".

ويستثمر "كوربان" غياب الكلام ليقرّر أنّ "الصّمت حضور في الهواء". وهنا يستحضر ما قرّره "ماكس بيكار" من أنّ "الصّمت لا يُرى، ومع ذلك فهو حاضر بجلاء، وعلى الرّغم من كونه بعيدًا فهو قريب منك، بل هو أكثر قربًا إليك إلى درجة أنّك تحسّ وكأنّه جسدك".



يعدّد "كوربان" الأمكنة التي يهيمن عليها الصّمت ويذيع في أرجائها: المنزل وردهاته وممرّاته وغرفه، وكلّ الأشياء التي تؤثّثه وتدخل ضمن الديكور. ويشيع الصّمت أيضًا في مجموعة من الأمكنة المفضّلة: الكنائس، المكتبات، القلاع، والسّجون... وقد اختار الكاتب نماذج وُصفت فيها هذه الأمكنة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وهي الفترة التي شهدت تعميق السؤال بصدد صمت الأمكنة الحميمة. ولم يغفل "كوربان" الصّمت المتّصل بالتأمّل، بالباطن، وهو الذي يلازم الدّعاء والتضرّع في الصلاة، وفي الإصغاء إلى كلمة الله.

الصّمت في صور شتّى

يتموقع الصّمت في صميم مؤلفات "جورج رودنباخ"، كما هو الشّأن بالنّسبة لمساكن العشائر الأبويّة في "بروج"، إذ يخنق طول القنوات صمت هذه المساكن العاجزة عن الكلام والمؤذنة بانهيار المدينة. وفي هذا المقام يسير "هوج فيان" -الشخصيّة الرّئيسة في الكتاب- على طول الشوارع المهجورة، ليجد نفسه "أخًا للصّمت يستشعر حزناً عميقًا تجاه مدينة بروج المتألّمة". وفي حديثه عن هذا المقطع يؤكد "كوربان" أنّ الصّمت "كائن حيّ، واقعيّ، مستبدّ، ومُعادٍ لكلّ ما يزعجه".



وينبّه كوربان على أنَّ للصَّمت حضورًا مركزيًّا في كتاب "جوليان كراك" الموسوم بـ"شاطئ السرتيين"، حيث يسود الصَّمت في القصْر؛ المسكن القديم لـِ"فانسّا"، مثلما يسود في كل أرجاء مدينة "ماريما" وفي العاصمة "أورسنا". وباختصار يسود الصَّمت في كل مكان نحسُّ فيه بالضّعف والانهيار.

ومن المفارقات العجيبة أنَّ الإنسان يستشعر الصَّمت ويقيسه، وهذا الأخير يتمدّد، ويصبح شيئًا فشيئًا أكثر سُمْكًا وكثافة، مثل ضباب الصّباح، فيغزو الغرف عن قصد وإصرار. يكتب "كلوديل": "كلّ غرفة هي بمثابة سرّ خفيّ"، وذلك لأنها في حدّ ذاتها المكان الحميم للصَّمت. ومن ثم، لا غنى للغرفة عن الصَّمت.

يتتبَّع "كوربان" أثر الصَّمت في أعمال الروائيّين المنتمين إلى القرنيْن التاسع عشر والعشرين، فيروي قصة "مارسيل بروست" الذي قرّر ذات يوم، أن يغطّي جدران غرفته بالفلّين ليعزلها عن الضّوضاء الخارجيّة، كما أقنع العمّال بعدم إنجاز أعمال البناء المتعلقة بالشقة الواقعة في الطابق العلويّ. وتقف وراء هذا القرار فكرة جوهريّة مفادها أنَّ المؤلّفات الحقيقيّة لا تُولد إلّا في الظّلمة والسّكون.

وبعد "بروست"، سيعرب "فرانز كافكا" عن رغبته في الحصول على غرفة في فندق، حيث تمكّنه هذه الغرفة "من أن ينعزل، أن يلتزم الصَّمت، أن يتلذّذ به، وأن يكتب الليل".

يستشهد "كوربان" بكُتّاب آخرين أبدوا عناية بتحليل هذه الرّغبة التّافهة في الصَّمت داخل غرفهم. وعادة ما ترتبط هذه الرّغبة بالمشاعر المستمدّة من الأصوات الخفيفة التي يصدرها أفراد الأسرَة. وفي هذا السّياق فإنَّ "وايتمان" يمتدح "الأم في المنزل وهي تضع في صمت أطباق الطعام على مائدة العشاء".

أمّا "ريلكه"، فتتكشَّف تجربته "عن صمت من نوع خاص يوجد في قلب الغرفة، وهو الصَّمت الذي يهيمن حينما يتوقّف الجيران عن إحداث الضوضاء". يشبِّه "ريلكه" هذا النوع من الصَّمت "بألم يتوقّف، يصيبك بحكّة مثل جرح يتماثل للشفاء". ومن سمات هذا الصَّمت أنه يفاجئك، ويجعل الوقت متنبّهًا. وهكذا يجد السارد نفسه محبوسًا ومحاصرًا داخل صمت مطبق يستولي على غرفته، بل إنَّ الشارع نفسه صامت مثل قعر بئر.

على سبيل الختام: اصمُتْ لأراكَ

ينتهك الصَّمت قوانين لعبة الكلام، فيتمرَّد عليها بمضمراته التي تحوّل الأمكنة إلى فضاءات حميمة تفتح المجال للتأمُّل والمُساءلة والاكتشاف؛ اكتشاف الذات واكتشاف الآخرين... لا شيء إذن يعلو على كلام الصَّمت. وهكذا يكون "ألان كوربان" قد قدّم من خلال كتابه "تاريخ الصَّمت" خدمة جليلة للتاريخ والأدب على السواء، مبرزًا عمْق العلاقة التي تربط الصَّمت؛ ذلك الفن المفقود، بالأمكنة والحالات النفسيّة (حزن- فرح- ألم- عزلة- هدوء...) ومجليًا أسراره الخفيّة المكتنزة بالتَّجارب الحيّة التي تواصل حفرها في أعماق الإنسانيّة ■

جدليّة "الطّوفان"

بين العلم والدّين والأسطورة

رشا عبد الفتاح جليس/ الأردن

تُشيرُ النُّصوص الأركيولوجيّة في الألواح الطينيّة السومريّة والنُّصوص الدينيّة إلى وقوع الطَّوفان العظيم المعروف بـ"طوفان نوح" كحادثة تاريخيّة واقعة فعليًّا حدثت في طيّات الماضي البعيد[1]، على الرّغم ممّن بات يُنكِر القصّة كاملة، ويراها محض أسطورة ملحميّة تطوَّرت عند البابليّين عن أصل سومري سابق لها[2]. والأكيد أنَّ قصة الطَّوفان ما زالت إلى يومنا هذا تجد متَّسعًا من السَّرد في الذاكرة، بل وانتقلت إلى الوعي البصريّ في سينما هوليود، حين أخرج "دارين أرنوفسكي" في العام 2014 فيلمًا ملحميًّا بعنوان "نوح" الذي جسَّد قصّة الطَّوفان بطريقة خرافيّة، وأثار ضجّة في الأوساط الدينيّة المسلمة لتجسيده صورة النبي "نوح".

النَّظرة العلميّة

يخبرُنا العلمُ أنَّ الطَّوفان قد يكون وَقَعَ فعليًّا على الرّغم من صعوبة إثبات وقوعه، ولكن الأمر الذي يتنافى مع العلم، هو عالميّة الطَّوفان لاستحالة استجابة الأرض لكميّة المياه المتدفِّقة، فيما لو غَمَرَت وجه البسيطة كاملًا، مع الأخذ بعين الاعتبار أن تكون الأرض قد شهدت موجات طوفانيّة أخرى في الهند والصين وأميركا، بسبب انحسار طبقات الجليد وذوبانها في تلك الحقبة.
إنَّ البحث عمّا يثبت وقوع الطَّوفان كدليل مادي يقنعنا بالحقيقة علميًّا هو أمرٌ عسير، على الرّغم من عثور الباحث Lunard Woolley -الذي أشرف على بعثة أثريّة مهمّة في جنوب العراق- على طبقة غرينيّة سميكة في الآثار والترسُّبات الرمليّة

---

(1) طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، بغداد، دار البيان، 1973، ص300.

(2) الشرق الأوسط، 2001، نيويورك: جون ويلفورد، مقالة حول طوفان نوح، عدد 8082.



تعود لطوْر العبيد[3] بين عامي 1929-1928 قد يكون سببها طوفان نوح، ولكنّ هذه النتيجة غير مؤكّدة حتى الآن؛ لأنَّ منطقة الرافدين -كما هو معروف- تتميَّز بفيضان نهرَيْها موسميًّا وعلى نحوٍ عنيفٍ قديمًا وحديثًا، وتذكر المصادر الحديثة أنه في العام 1831 أدّى فيضان نهر دجلة العظيم إلى تدمير آلاف المنازل في بغداد.

ومن الجدير بالذِّكر أنَّ الجزء الجنوبي من العراق القديم تعاقبت عليه خمسة فيضانات متتالية وقويّة، منذ الألف الخامس قبل الميلاد؛ الأمر الذي جعل البحث عن طوفان نوح وتحديد زمنيّته في الطبقات السفليّة للترسُّبات الطينيّة في أور، أمرًا غاية في الصُّعوبة، أو بتعبير بعضهم إنَّ البحث العلمي عنه يشكّل مضيعة للوقت[4].

وتظهر محاولة الباحثَيْن "وليم رايان" و"والتر بتمان" في التحرّي حول قصّة الطّوفان علميًّا مرتكزة في النَّظر إلى النصّ التوراتيّ، وتتبُّع ما جاء به من أحداث وتفاصيل تتعلّق بالحادثة التاريخيّة، وعلى الرّغم من جهودهما في التَّركيز على منطقة البحر الأسود باعتبار التوراة تصرِّح بذكر الجبل الذي رَسَت عليه السفينة وهو (أراراط) شرقيّ تركيا، فإنَّ نتائجهما لم تصل إلى أيّ نتيجة علميّة دقيقة، لا سيّما أنَّ كلّ الجهود العلميّة التي يتمّ استثمارها في الكشف عن مكان وزمان الطُّوفان تقوم أساسًا على المعرفة التوراتيّة المختلطة بتأثيرات الأسطورة، وهو ما أثار نقدًا لكلّ هذه البحوث العلميّة. وكان آخرها اكتشافات "رونالد ويات" الذي انكبَّ على دراسة جبل شرقي تركيا؛ حيث يَظْهرُ شكل التُّربة فيه أقرب لشكل السَّفينة، غير أنّها كانت مجرَّد تكوين لأتربة وتدفُّق طيني انحَدَرَت من أعالي الجبال مكوِّنةً شكلًا مشابهًا لشكل السَّفينة.

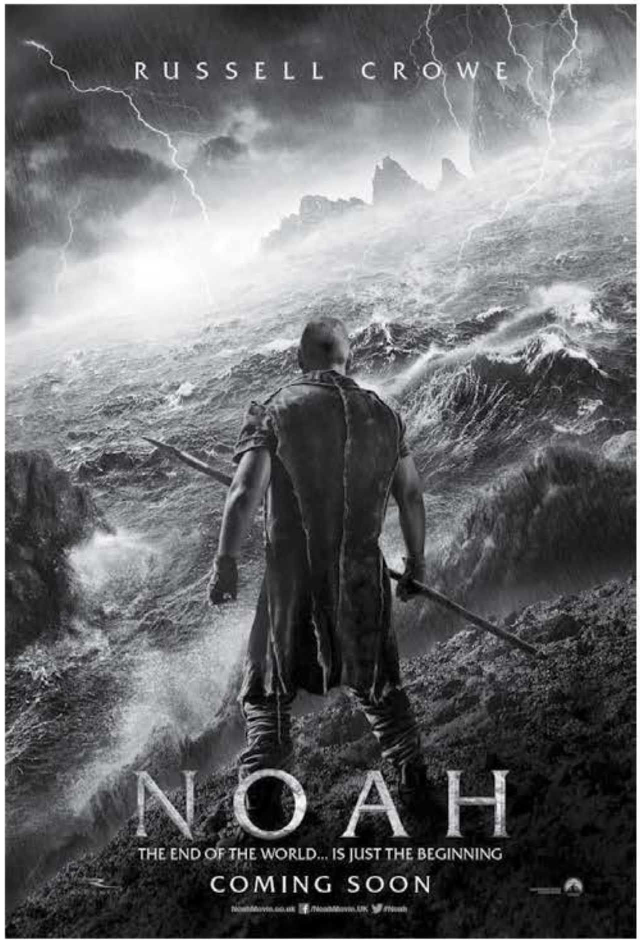
المشهد الأسطوريّ

إنَّ الأسطورة الإنسانيّة تنسج أحداثها من وقائع تاريخيّة وبشريّة نَمَت من خلالها فكرة الآلهة كمسبِّب منطقي لها ومحرِّك أوّلي للظواهر، يستلزم وجودها في حياة الإنسان؛ لأنها احتياج فطري له، واحتياج اجتماعي لروح الجماعة، ناهيك عن التَّقاطع الأدبيّ الذي تحويه الأسطورة، باعتبارها تمثّل أرقى نموذج أدبي يقدَّم في أقدم النُّصوص التاريخيّة، لغاية دينيّة صرفة تستوجب هذا الرقيّ الأدبيّ، بل وإنَّها تسمو على الشِّعر بإعلانها عن حقيقةٍ ما بالتَّفسير الذاتي، رغم

---

(3) طه باقر، ص300.

(4) طوفان نوح بين الأساطير والآثار والقرآن، عبد الوهاب الرّاوي، دار سعدالدين، 2011، ص223.



القدرة على تعليل الظواهر منطقيًّا[5].

وبالتالي، فإنَّ قصة الطّوفان دخلت في مرحلة الأسطورة والذاتيّة بعد أجيال متعاقبة في الفترة السومريّة، ثم "أصبحت جزءًا من القصّة الشعبيّة البابليّة[6]"، وتوغّلَت أخيرًا في الثقافات العالميّة زمنيًّا كنماذج لقصة الطّوفان في مدوّنات الحضارات القديمة: الأكاديّة والأوغاريتيّة والهنديّة واليونانيّة. فثقافة بلاد الرافدين كانت من أوّل المصادر التاريخيّة المُلهمة للحضارات الأخرى؛ ولأنَّ ما جعلها ثابتة بالنّسبة لنا اليوم هي مسألة التأريخ الذي حفظ للسومريّين المكانة والفضل الأوّلين لهما، على الرَّغم من أنَّ بعض الآراء التي ترى أنَّ محاور القصة العامّة (قرار مجمع الآلهة والكارثة والنُّزوح) تسرَّبَت للعراق من منطقة الأناضول مع السكّان الأصليّين حاملين معهم القصة شفويًّا وجزءًا من ثقافاتهم ولغاتهم إلى مناطق الوديان في بلاد الرافدين، ثم انتقلت للسومريّين الذين أدخلوها كجزء أساسي في تاريخهم وفلسفتهم بفضل براعة الكتابة[7].

يتضمَّن اللوح السومريّ الوحيد الذي عُثر عليه في جنوب العراق، وبقي جزء منه سالمًا من الكسر، سطورًا مهشّمة حول قصّة الطّوفان، تبدأها بخبر "الملكيّة" التي نزلت من السماء، وأسّست خمس مدن على الأرض للعبادة. وأنَّ هذه الآلهة حكمت على البشر بالفناء واختارت الطّوفان الذي استمرَّ سبعة أيام طريقًا لفنائهم. واختارت زيوسدرا -وهو يقابل شخصيّة نوح- ليكون ملكًا صالحًا وتقيًّا ينصت لكلام الآلهة ويسجد لها[8].

ومن الدِّراسات الحديثة التي اتَّجهت إلى مسار أعمق زمنيًّا من التوراة، تظهر دراسة غريبة، ترى أنَّ زمن الطّوفان، حدث في مرحلة الانتقال الحضاري من الحضارة الموستيريّة إلى الحضارة الأورياسيّة، وأنَّ معظم مَن قضوا نحبهم من قوم نوح كانوا من سلالة النياندرتال[9].

---

(5) هنري فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، مؤسسة فرانكلين للنشر ومنشورات دار الحكمة، بغداد- نيويورك، 1960، ص19.

(6) الشرق الأوسط، جون ويلفورد، مرجع سابق.

(7) Noah, Gilgamesh, and the Black Sea Flood a Theological essay by: Sheila T. Harty

(8) من ألواح سومر، صامويل كريمر، ترجمة طه باقر، مكتبة المثنى، بغداد، 1956، ص251.

(9) عبد الرحمن غنيم، طوفان نوح، دار الثقافة، دمشق، 2001، ص87.

النَّظرة الدينيّة للقصّة

تظهر القصّة التوراتيّة للطَّوفان أقرب إلى الأسطورة السومريّة والبابليّة منها إلى القرآن الكريم، وأنَّ الطَّوفان التوراتي قام في الأصل على القصّة البابليّة التي نقلها أحبار اليهود الذين تأثَّروا بالأدب العراقي القديم بعد السَّبي البابليّ، مع إجراء التَّعديلات المتضمنة فكرة الإله الواحد (يهوه) بما ينسجم مع الشريعة اليهوديّة، مع أنَّ بعض التَّعابير تكاد تنطبق بحرفيّة مطلقة[10] فيذكر Frazer أنَّ فكرة الحيّة التي أغوت حواء في الجنّة انتقلت من الأدب البابلي في ملحمة جلجامش إلى التوراة، كما أنَّ بعض الباحثين يرى تفوُّق النصّ الأسطوريّ وبراعته الأدبيّة على نص التوراة المتأثِّر به أصلًا[11].

فتتحدَّث القصة عن تفصيلات دقيقة حول موعد الطَّوفان ومدَّته المقدَّرة بأربعين يومًا، ومكان استقرار الفلك الذي يُعرف بجبال (أراراط) التركيّة، فيما تذكر الأسطورة أنَّ السفينة رَسَت على جبل نصير بالعراق. وتتحدَّث التوراة عن عالميّة الطَّوفان؛ حيث غمرت المياه وجه الأرض كاملة مدة أربعين يومًا استمرَّ هطول الماء سبع ليالٍ، وتذكر القصّة أنَّ أهل نوح وأبناءه جميعًا سلِموا من الطَّوفان ونجوا منه، بل وحملوا ذريّة الخلق الثاني للأرض (حام و يافث وسام)، وأنَّ أمم الأرض انبثقت من نسلهم، حين تفرَّقوا في الأرض جميعًا[12].

فيما يتعامل القرآن الكريم بشموليّة عامّة بعيدًا عن الجزئيّات والتَّفاصيل التاريخيّة؛ لأنَّ غاية القرآن معالجة القصّة من جانبٍ عقائديٍّ فقط، فجاء التَّركيز على البُعد الوعظيّ والعِبَر منها. ولذلك فإنَّ قصّة الطَّوفان القرآنيّة ركَّزت على وصف جوهر الحدث المُرتبط بعقاب الله نتيجة العصيان وحزب الأخيار من المؤمنين الناجين من الغرق والآخرين ممَّن أغرقوا.

على الرّغم من أنَّ بعض الدّارسين يجتهد في تفسير "آلهة" قوم نوح الواردة في سورة نوح، إلّا أنَّ محمد شحرور يُشير إلى تفسير جديد بشأن التصوُّرات الدينيّة لقوم نوح، وهي أنَّ مظاهر الطبيعة كانت هي الآلهة بحدّ ذاتها، وأنَّ (ودا وسواعا ويغوثا) هم الكهنة ومندوبون عن هذه الآلهة[13].

وتبقى مسألة البحث والقراءة في قصّة الطَّوفان أمرًا جدليًّا، ولا يمكننا تجاوزه لترابطه مع المنظور الدّيني أساسًا، ولاتِّصاله بفكرة الخلق الأوَّل والنَّشأة الأولى للإنسان والمجتمع الذي ظلَّ المَدار المهمّ الَّذي تدور في فلكه الأسطورة الإنسانيّة منذ البدء ■

---

(10) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دمشق، 1988، ط11، ص194.

(11) فراس السواح، ص194.

(12) المصدر نفسه.

(13) محمد شحرور، الكتاب والقرآن، 1994، الأهالي، دمشق، ص72.

مرآويّة النَّقد عند عبد الجبّار عبّا س
ونظرة التَّحديق في المنهج والموضوع

د. نادية هناوي/العراق



إنَّ من السّمات التي لازَمَت كتابات النُّقّاد الذين تناولوا تجربة عبدالجبار عباس النَّقدية، هي سمة الانطباعيّة سواء في عدِّها منهجًا أو لا منهج. وبعض هذه الكتابات أنكرت على النّاقد عباس، إمكانيّاته اللااعتياديّة في القراءة النَّقديّة، وبعضها الآخر أجحفت بحقِّه، كونها طالبته بما هو خارج حدود المقاييس والتوجُّهات المعمول بها في زمنِه.

وعمومًا يغدو توصيف عبدالجبار عباس بأنَّهّ ناقدٌ غير منهجيّ، كلامًا جزافيًّا لا ينطوي إلّا على الإجحاف والتسرُّع كما لا ينمّ عن دقَّة وتمحيص. ولعلَّ المُتابع لتجلّيات الممارسة النَّقديّة عند الناقد عبدالجبار عباس والمتمعِّن في تفاصيل العمل النَّقديّ الذي أخلص له أيّما إخلاص، سيجد أنَّ التَّحليل والاستقراء والاستدلال هي أهمّ العمليّات النَّقديّة التي ما كانت لتفارق



إحسان عباس

كتاباته، طابعةً إيّاها بطابع موضوعي، وفي شكل نزوع إجرائي ذي خلفيّة معرفيّة وفكريّة مكّنته من امتلاك أدوات نقديّة تسبر أمامه النّصوص المقروءة، متجاوزة السّطوح لتغوص في الأعماق، مجلية الغبار عن المغمور.

ولا غرو أنْ توصَفَ جملة عبدالجبار عباس النّقدية، بأنّها جملة رصينة بدقّتها اللغويّة والتشخيصيّة وبقدرتها على مسك حيثيّات المادة المنقودة، مع إمكانيّات مذهلة في النّظر، والالتقاط بعيْن الصّقر الذي لا تفرّ منه طريدة؛ إلّا وتابعها ليعرف سمينها من غثّها وأصيلها من مزيّفها

وإذا كان النّقد علمًا له ميادينه وفروعه وهي: الأدب النّقديّ والنّقد الأدبيّ والنّقد الثقافيّ ونقد النّقد والنّقد المقارن؛ وأنّ الناقد عبدالجبار عباس برع في بعض هذه الميادين والفروع، ممتلكًا شرائط الممارسة ومتطلّباتها... ألا أنّ الأدب النّقديّ يظلُّ هو أكثر الميادين التي تميّز فيها عبدالجبار عباس، فكانت له بصمته الخاصّة.

وإذا كان الأدب النّقديّ فرعًا من فروع النّقد يوظّف الإنشائيّة إلى جانب الوصفيّة، لتكون ممارسته النّقدية خليطًا من الأدب والنّقد، وامتزاجًا مرموقًا يجمع رفعة الأسلوب وسموّه، بقوّة التّجريد وفكرنته؛ فإنّ هذا ما كان ليتمّ لعبدالجبار عباس لولا ذائقته الخالصة والنابعة من معين أصيل لم يعكّر صفوه تنظير، ولم يلتبس فيه إجراء، ولم يقيّده منظور من المنظورات أو مفهوم من المفاهيم أو اصطلاح من الاصطلاحات الوافدة.

وهو الذي دشّن كتابه "مرايا جديدة" بتقديم ذي نمط يخالف المعتاد؛ إذ لم يسمّها (مقدّمة) وإنّما (شوط آخر)، وفيها بثّ لواعجه النّقديّة وأحاسيسه القرائيّة بأسلوب أدبي رشيق ينضوي في خانة (الأدب النّقدي) ونقتطف منها قوله: **"يهزّ القلم بين أصابعك قليلًا ها أنت تعزم أن تبدأ شوطًا آخر ينبغي أن يكون جديدًا، فهل أنتَ على الوفاء بمسؤوليّاته قدير؟ للحرف عندك منزلة وللأدب قداسة؟ فأيّ عبء هذا الحب الذي لا يموت. عبثًا تغالط نفسك فتزعم أنّ الجذوة انطفأت.. وهيهات.. ولست بدون عشق الأدب والحلم به إلّا ميّتًا بين الأحياء ولست ميّتًا.. ولك وليس لك أن تفتخر"**(ص5)، وقد قلّده في هذه الصيغة الافتتاحية كثيرون من بعده...

وهكذا كانت جهود عبدالجبار عباس، نابعة من الذائقة الفطريّة نفسها التي كان عليها النّاقد العربيّ القديم؛ كابن قتيبة وابن رشيق وأبي هلال العسكري وابن سنان الخفاجي وعبدالقاهر الجرجاني والأمدي وغيرهم من النقّاد القدماء الذين نقلوا النَّقد العربي من التأثُّر الآنيّ والانطباع المزاجيّ، إلى واحات التَّحليل المنطقي والاستقراء العقلي ذي المقاييس المنهجيّة المبنيّة على رؤى وتنظيرات هي بمثابة اجتهادات ابتكرها الناقد القديم، وطبّقها بكل حرفيّة وموثوقية. وهذا ما جعل مؤلَّفاتهم النَّقديّة تجمع النَّظري بالتَّطبيقي والإنشائي بالوصفي حتى بَهَروا بها مفكّري الغرب في مطلع النَّهضة الأدبيّة، فقاموا بترجمتها وانكبّوا على دراستها والإفادة منها...

وإذا أردنا أن نُمَنْتِج الممارسة النَّقدية عند عبدالجبار عباس ونُخضعها للنَّظر الواصف؛ فإنَّنا لن نجد ما يوفيها حقّها إلّا إخراجها من التَّضييق الذي تنطوي عليه صفة الانطباعيّة، والاتِّجاه بها صوب التَّمرئي الذي به كان الناقد عبدالجبار عباس يحدِّق في النُّصوص المقروءة، فيكتشف مغيَّبها ويصيد المخاتل منها ويظفر بالمحجوب من مرآها من خلال عدسته المكبّرة التي بها يتمرأى النَّقد كمرايا تعكس الذائقة المدرَّبة بالاكتساب، والرُّؤية الممنهجة بالقياس، والإجرائيّة المُمَنْتجة بالاستقراء الذي فيه تكمن الموضوعيّة، والإنشاء الذي فيه تتَّسق الوصفيّة. وما ارتكان الناقد عباس إلى أفانين التَّحليل، وما يتطلَّبه من تجريد، وما يقتضيه من التدقيق والتمعُّن، وما يستدعيه من التَّمحيص، إلّا براهين دامغة ترفع نقده من محدوديّة التَّوصيف بالانطباع، إلى رحابة التطلُّع الذي فيه النَّقد مرآة ينعكس عليها المنهج، فيغدو جامعًا النظريّ في صلب التطبيقيّ، وتبان فيه الرُّؤية وقد تأطَّرت بالدقّة والموضوعيّة.

ولهذا كله شكّل عبدالجبار عباس في تاريخ النَّقديّة العراقيّة علامة فارقة، وبصمة خاصة لم يستطع أحد أن ينافسه عليها أو يستحوذ عليها من بعده. ولكي ندلِّل على مرآويّة النَّقد التي جمع فيها عبدالجبار عباس الرُّؤية بالمنهج؛ فإنَّنا سنتناول كتابه (مرايا جديدة) الذي بناه وفق منهجيّة مبوَّبة جعلت الكتاب في أقسام صنّفت مقالاتها بحسب نظريّة الأجناس الأدبيّة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ العنونة التي ظلَّت المرايا تلازم أغلبها، تدلِّل على أفقه المنهجيّ ذي الرُّؤية الانعكاسيّة التي هي من صلب توجُّهات المدرسة الواقعيّة النَّقديّة. وأوَّل كتاب كان بعنوان "مرايا على الطريق" وبما يذكِّرنا بمقولة الجاحظ الرياديّة في التَّنظير للَّفظ والمعنى والدال والمدلول: (إنَّ المعاني مطروحة على الطريق، وإنَّما الشَّأن في إقامة الوزن وجودة السّبك وكثرة الماء، وإنَّما الشعر صناعة وضرب من النَّسج وجنس من التَّصوير).

وقد عضّد عبدالجبار عباس هذه المقولة، بأن جعل المرايا هي أفكاره التي يطرحها على الطريق، لكن شأنها أنَّها ستتَّخذ قوالب نقديّة وستتبع إنتاجيّة قرائيّة، ورؤى معرفيّة، لتكون هذه

المحاولة مرفودة بمحاولة أخرى هي كتابه "مرايا جديدة" وفيه يضع عباس كشوفاته المستجدّة، حتى إذا رحل عن الدّنيا ظلّت مراياه تتوق لثالثة أسهَمَ في نشرها أحد مريدي إبداع عباس النَّقدي وهو الشاعر هادي الربيعي، وقد سار فيها على المنهجيّة ذاتها التي كان النّاقد عبدالجبار عباس قد اجترحها.

وبالعودة إلى المنهجيّة؛ فإنَّ تقسيم عباس لكتاباته على أساس أجناسي؛ أي نقد شعري ونقد قصصي ونظرات نقدية -ممّا سيُعرف في ما بعد بنقد النَّقد- هو توكيد لمقصديّة الناقد المنهجيّة التي جعلته يفرد للنَّقد القصصي كتابًا يجمع فيه دراساته وأبحاثه التي تصبُّ في نقد القصة والرِّواية والقصة القصيرة ونقد النَّقد القصصي وقد سمّاه "في النَّقد القصصي".

وفيه تمتَّع عبدالجبار بنضج منهجي واضح، متحلِّيًا بأفقٍ نقديٍّ متفتِّح، فكان يدرس الشاعر الكبير جنبًا إلى جنب الشاعر الشاب، كما تحظى عنده قصيدة العمود بالاهتمام نفسه الذي تحظى به قصيدة التَّفعيلة وقصيدة النَّثر، ويجتمع عنده الإبداع العربي مع الإبداع العراقي بلا تمييز أو انحياز.

وهو من أوائل النُّقّاد العرب الذين أولوا كتابة القصة القصيرة جدًّا العناية، وقد حمله نضجه النَّقديّ ووعيه المعرفيّ، على إخضاع كتب النَّقد، للنَّقد أيضًا مشخِّصًا ظواهر نقديّة متقدِّمة، فمثلًا أوصله وقوفه عند كتاب "وراء الأفق الأدبي" للدكتور علي جواد الطاهر إلى رؤية حلمه الأثير يتحقَّق في ابتداع المقالة النَّقدية..

والمفارقة أنَّ الناقد "الطاهر" نفسه الذي كان يتبرَّم من الرُّكود الأدبيّ الذي كان يراه غير مفتَعَل، وكان يأمل في مقالة له عنوانها (حول القصّة العراقيّة وقصّتها) أنْ يتحقَّق حلم ظلَّ يراوده إلى أن وجده يتحقَّق في تلميذه عبدالجبار عباس، وذلك في قوله: "إنَّنا بانتظار جيل جديد لا وجود له اليوم في الساحة.. لا بدَّ أن يوجد على أرضنا، الناقد المتخصِّص الذي تهيَّأت له المواهب الفطريّة فأيَّدها بالاكتساب السَّليم والمثابرة على الكتابة ومزاولة عملية النَّقد. أنا لا أستطيع أن أذكر اسمًا عراقيًّا في نقد الشِّعر، ولكنّني أستطيع أن أذكر عبدالجبار عباس وفاضل ثامر في نقد القصّة"(صحيفة الجمهوريّة 22 /1/ 1974)، وهذه أبوَّة نقديّة قلَّ نظيرها في عالم النَّقد الأدبيّ.

وعبد الجبار عباس ناقد له منهج خاص في عمله، فكان لا يترك المتن دون أن يوثِّق له في الهامش، كما لا يضع دراسة إلّا وقد رجع فيها إلى مصادر يحرص أن يطَّلع القارئ عليها منطلقًا من مرجعيّة أسّسها من قراءات متواصلة في كتب أساتذة النَّقد مثل د.محمد مندور وشكري عياد وعبدالقادر القط ومجاهد عبدالمنعم مجاهد.

وقد نقد كتاب الطاهر "في القصص العراقي المعاصر"، وأعجب بمقالته (وإذ يولد جيل)، كما نقد كتابات كل من: إحسان عباس وعلي عباس علوان وأحمد مطلوب وشجاع العاني وعبدالإله أحمد، ونقد كتاب (قصص عراقيّة معاصرة)

مشيدًا بياسين النصير، مؤكدًا أنّ لفاضل ثامر رصدًا منهجيًّا ذكيًّا ونقدًا أمينًا واجدًا فيه امتدادًا للدكتور الطاهر.

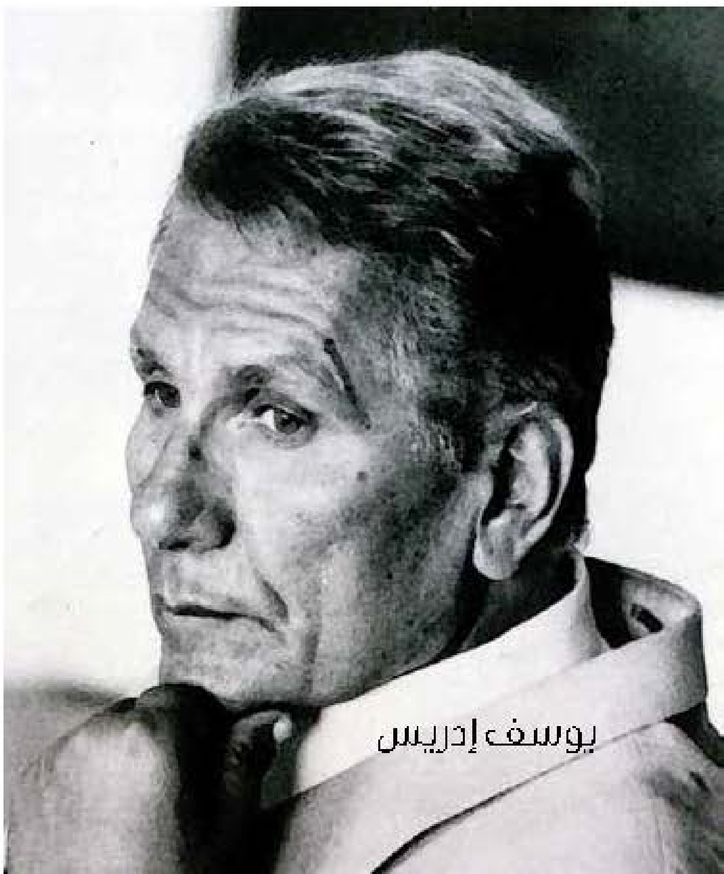
كما نقد عبدالجبار عباس بحوث ملتقى القصّة الأوّل. وخاض في سجالات نقديّة حول النّقد وأزمته باحثًا عن المنهج. ودافع عن الانطباع في مقالته (دفاعًا عن الانطباعيّة) التي خالف فيها المعتاد مِن فهْم كلمة انطباعيّة نظرًا لما فيها من إجحاف بحق ممارسها مؤكّدًا أنّها تعني الذّوْق الأدبيّ الذي يرافق المنهج، والذي يجعل للناقد شخصيّته المميّزة.

وقد أحبّ عبدالجبار التجديد و"اللامعتاديّة"، ليكون أوّل مَن بيّن حداثة السيّاب، فألّف كتابًا حوله واقفًا في صفّ حركة الشعر الحديث، كما تنبّأ بإبداعيّة حسين مردان كقاصّ، وإذا كان عبدالملك نوري هو أوّل مَن استعمل أسلوب التّداعي في قصته (الموت والغرباء والليل العميق) كنموذج للقصّة السيكولوجيّة، إلّا أنّ مردان -بحسب الناقد- هو الذي ميّز وبنضج عالٍ بين التّداعي في المعاني وكثرة الانتقالات الفجائيّة مشيرًا إلى قصّته (الضحكة والحذاء).

وعباس هو الذي أوْلى التّطبيق القصصي اهتمامه، فوقف عند تجارب يوسف إدريس وإدوارد خراط وغازي العبادي وسميرة المانع وكاظم الأحمدي وعبد عون الروضان وجمعة اللامي وجليل القيسي وعبدالإله عبدالرزاق وغانم الدبّاغ.

وله تماسات نقديّة مع تجربة نجيب المانع في كتابة الرّواية الفكريّة لا الواقعيّة، وميّ مظفر وأقاصيصها المعبّرة عن وطأة الاختناق، وديزي الأمير ومجموعتها "مسرحية أكسير الشباب"، وعبدالمجيد لطفي وروايته "الرّجال تبكي بصمت"، وله وقفات عند ظواهر جيليّة في شعر الستينيّات وأدب شباب السبعينيّات.

ووقف عند رواية "العودة إلى المنفى" لـ"أبو المعاطي أبو النّجا"، وقفة نقديّة متمحّصة سابقًا بها عصره نقديًّا، لا لكوْنه وَصَفَ الرّواية بالشّموليّة والملحميّة، وإنّما لتأشيره على منطقة نقديّة ما كان النّقد العالمي قد عرفها إلّا في هذه المرحلة ما بعد الحداثيّة؛ وهي كيفيّة توظيف التاريخ في الرّواية إذ بيّن أنّ الرّوائي "أبو النّجا" لم يكتفِ باستيحاء التاريخ ممثّلًا بسيرة عبدالله النديم، وإنّما "تصرّف بالتاريخ على الشكل



الذي يناسب مطالبه الرِّوائيّة الخاصّة"، وبذلك استبعد النّاقد التاريخ بمفهومه النَّمطي، وأنَّه سِجِلٌّ للوقائع وتوثيقٌ لما وَقَعَ ومضى، يقول عبدالجبار عباس: "إنَّ (العودة إلى المنفى) تلتقي لقاءً عرضيًّا بالرِّوايات التاريخيّة.. وتتجاوزها بأشواط، فهي على صعيد الفكر والرُّؤية قفزة نوعيّة تتجاوز بخطى رصينة الموضوعات التاريخيّة.. لقد استكمل الكاتب إنسانيّة النَّديم التي أهملها التاريخ، فغدا التاريخ أكثر حقيقةً لأنه أصبح أكثر اكتمالًا، وذلك مقبول ومطلوب في فنّ السّيرة ولكن ذلك لم يكُن ثمرة وقوف الكاتب بين التاريخ الحقيقيّ وبين تصوُّره الخاصّ ببنائه الفنّي أو ضروراته الفنيّة.. ومثل هذه التصوُّرات لو كانت أكثر فاعليّة لكانت كفيلة بأن تقود العمل على ضوء منهج محدَّد إلى صيغة أكثر روائيّة، ولقادت المؤلف إلى استثمار ممكنات دراميّة أوفر"(25ـ26).

ولم تكن ممارسته التطبيقيَّة للنَّقد القصصيّ تَحول دون أنْ يتتبّع تاريخيّة التَّأسيس ليجد أنَّ محمود أحمد السيد وضع تقليدًا نقديًّا في مقالته (فجر القصَّة في العراق) اتَّبعه مِن بعدِه أنور شاؤول ونهاد التكرلي وعلي جواد الطاهر الذي عدَّه النّاقد الانطباعي الأوَّل، كاشفًا عن مفارقة أنَّ هذا النّاقد قبل سفره إلى فرنسا للدِّراسة كان ينكر النَّقد إنكارًا عجيبًا..!!

وكان عبدالجبار عباس في مقدّمة النقّاد الذين عدّوا ظهور مجلة "الكلمة" عام 1967 بمثابة مرحلة جديدة في النَّقد القصصيّ، وهو أوَّل مَن حذَّر مِمَّن سمّاهم "صبيان النَّقد" الذين ترعاهم الصّحافة.. وكثيرًا ما كان يقارن بعض النَّماذج القصصيّة العربيّة بتجارب قصصيّة عالميّة ولاسيّما تجربة "كافكا".

وهكذا عَكَسَت ممارساته النَّقديّة حقيقة مرآويَّته المتأنِّية من حقيقة كوْن مقالاته مرايا ينعكس وعيه النَّقديّ عليها، محدِّقا في النُّصوص، واجدًا خفايا غابت فلم تؤشّر، ومتلمِّسًا خصوصيّات تماهت فغارَت، مقيمًا الحجّة، وموجِّهًا النص المقروء الوجهة الملائمة مع حسن انتقاء الأداة، ليكون المتن والحاشية والعنونة نسيجًا متقن الحبْك.

هو ببساطة القول النَّقدي الذي ينطبع بالموضوعيّة ويبتعد عن التعسفيّة، وينطوي على الوصفيّة المتَّسمة برحابة النَّظر والتَّطبيق المدعمين بمقصديّة منهجيّة حُرَّة غير مقيّدة والمتخندقة في خانة النَّقد الأدبيّ بقضِّه وقضيضه، لتكون كتاباته القاعدة السَّليمة البنيان، والمتناسقة الحدود التي سيبني عليها نقّاد الثمانينيّات والتسعينيّات نقودهم وعلى اختلاف مناهجهم وتبايُن مدارسهم وتعدُّد مستوياتهم وإمكانيّاتهم.

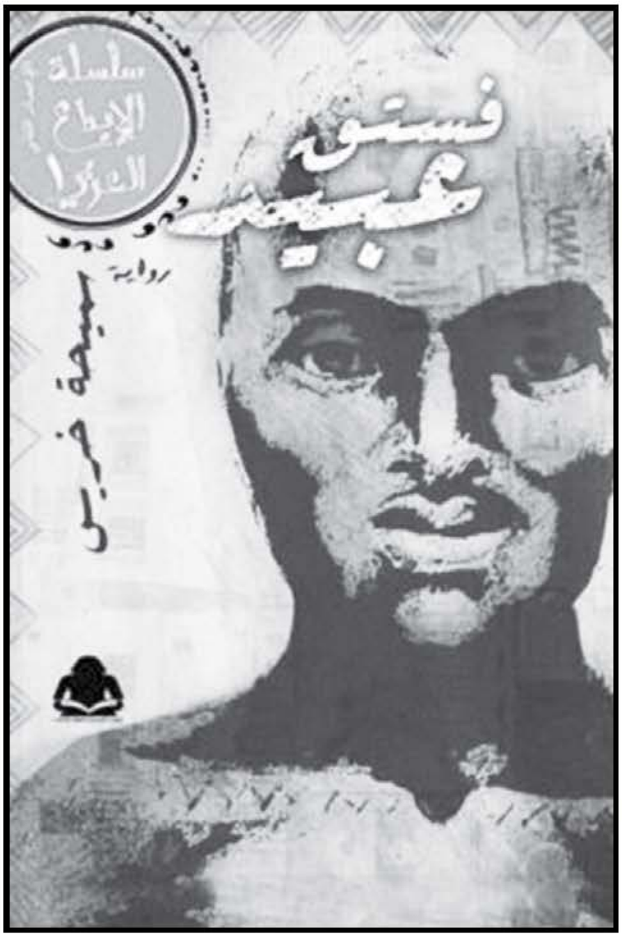
وبذلك يغدو عبدالجبار عباس الناقد "اللااتِّباعي"، الذي وجد النَّقد مرآة؛ فرأى ذاته فيها، والذي حدّق بحدَّة، فكان أعمق مِن أنْ يبهره منهجٌ غربيّ، وأوسع مِن أنْ تحيط بإبداعه النَّقديّ، نظريّة بعيْنها أو رؤية فكريّة ما، وهكذا عاش وهكذا رحل ■

"فستق عبيد"
الوعي السرديّ ولعبة التحوُّلات والمصائر

محمد عطية محمود/ مصر

يُمَثِّلُ الوعي الأنثويّ السّارد في رواية "فستق عبيد"[1] للروائيّة الأردنيّة سميحة خريس، مُرتكزًا بالغ الأهميّة تتوازى فيه هواجس النَّفس واعتلاجات الرُّوح مع الخطِّ الدراميّ/ التاريخيّ الذي يجسّد الحلم في أحيان كثيرة، ويسير معه فيما يشكِّل رابطًا نفسيًّا ومعنويًّا دالًّا على الانغماس في الحالة النفسيّة المتأرجحة بين الشك واليقين، وإحداثيّات التحقُّق من الوجود، التي لا تتحقَّق حتى على مستوى الحلم؛ فالأصوات الساردة التي تحرِّك مسارات السَّرد بالرِّواية تتقاطع وتتشابك، وتتمايز في سمة من سمات البوليفونيّة المضفَّرة في متن فصول ومقاطع العمل الروائيّ، كنوع من تبادل الأدوار/ الأصوات اتكاءً على توتُّرات الحالة النفسيّة للشخوص التي قد تتساوى في أزمتها أو في وقوعها في دائرة من الاغتراب عن واقعها وعدم اتِّساقها معه، في غمار العلاقات التي تسم الأمور دائمًا بالتبعيّة والعبوديّة من جهة/ العبد، والقيادة والاستعلاء والتملُّك من قِبَل السيد/ المغتصِب دائمًا للأرض والعرض، أو صاحب الحق في قيادة المشهد الحياتي، وعلى الرّغم ممّا يعتور تلك الشخصيّة المستبدَّة من خور وضعف واستلاب، إلّا أنَّ الجانب الآخر/ الصوت الأنثويّ المستعبَد هو مَن يملك ناصية الظُّهور على المشهد السرديّ المتعمِّق.

تبرز هنا الشخصيّة النسائيّة، الأقرب إلى التَّجسيد من خلال "رحمة" أو "رفمة" أو "رهمة" تلك الصُّوَر التي تتعدَّد وتختلف باختلاف البيئة المعيشة، ولكنّها تتَّفق في كونها أيقونة لهذا العمل الروائيّ، فهي التي تنفرد بمركزيّة وجودها بانطلاق سردها الموجَّه دائمًا إلى الداخل محاولًا استكناه الواقع وسبْر غوْر الذات، ومن ثم محاولات تحقيق



الوجود المجهضة، تقاطعًا مع وجود الآخرين من حولها، فهي الشخصيّة التي تتقاطع في وعيها الإنسانيّ المأزوم كلّ الشخصيّات الموازية التي تمرّ بحياتها؛ بدءًا من الجدّ "كمونقة" الذي تستهلّ به السّرد والحكاية، ووقوعه في الأسر ثم عتقه ليثير هذه الإشكاليّة المرتبطة بالعنوان الدالّ "فستق عبيد" أو "الفول السوداني" الذي ترمز له الساردة في لا وعيها المتحقق على أرض الواقع، وكثمرة لِما تُثبته هذه الانتهاكات على أرض/ بيئة يغتالها الرقّ بكلِّ أنواعه.. ثم قصة هروبها المباغت التي يفجِّر النص الروائي بها حركة مفصليّة ونقلة خارجية ملغَّزة بنزق وطيش شديدين، ما يفجِّر في الذات تلك الرّغبة في إعادة تدوير أدوار الحياة، ومن ثم التمرُّد الذي يوقعها في الأسر..

تلك المسارات التي ينتهجها السَّرد الرِّوائي من خلال هذا النَّموذج الأنثويّ الرّابط بين كل تلك العلاقات بحسٍّ شفيفٍ تنبئ عنه تلك المقاطع السرديّة/ الصوتيّة الشّارحة الممتدَّة عبْر نسيج الرِّواية، والمتقاطعة مع تلك الأصوات الأخرى التي تعلن عن نفسها ما بين قوة وخفوت:

"لا الجَلْد ولا الحَرْق خدشا روحي، ولكن جنّ جنوني حين حُبستُ في حظيرة الماعز عقابًا على ما فعلت، رائحة الماعز تودي بما تبقّى لديّ من الصّبر، وأرى بين أرجل البهائم البيضاء ظلّ الماعز الكبيرة، أسود متكورًا على نفسه، يا إلهي هذا ليس ظلّها، هذه أنا التبس عليّ بلونه القاتم الحزين، لم تحضر هذه السيدة إليّ رغم أنّي بكيتُ وصلّيتُ نصف صلاة أستدعيها، همستُ بكلمات سمعتُ رجعها في الكنيسة أو اقتنصتُها من صلاة كان جدّي يؤدّيها، لم تحضر الحنون مرآة العدل، وحده كامونقة كان يواسي ذعري" [2].

هنا تأتي هواجس الذات في تيّار وعيها لتفرض وجود هذه الأشباح والخيالات التي تترى على سطح الشخصيّة؛ ما يسم الرِّواية بذلك الجوّ النفسيّ المُتعب، وما يرصد العلاقات القائمة بين العبدة المقيمة في أسْرها، و(السادة)

بالتأثير الضاغط على المقدّرات والأمور، كما تبدو شخصيّة الجدّ (كامونقة) المؤثرة في الرُّوح والمجسِّدة للارتباط بالماضي والجذور، والتأثير الحاد في تحريك الإحساس بكلّ الأمور التي تجسّد للعبودية على إطلاقها، وبما جمعهما على مستوى الروح والتمرُّد والنَّزق.

استلاب مُتبادل

وهو ما تعكسه تطوُّرات علاقة الاستلاب المُتبادلة، المتمثلة في علاقة الساردة/ العبدة، بالسارد/ السيد من وجهة نظر سرديّة تبرع الرِّواية في تقديمها بحسِّها الأنثويّ المقهور من خلال ملمح إيروسي مؤلم يجسِّد جذور العلاقة الجدليّة التي كانت تداعياتها مأساويّة على مدار النص الروائيّ الذي تقلَّب على جمر المعاناة والإيروسيّة النَّزقة في ممارساتها التي لم تنقطع بين العبدة والسيد:

"لم أخدع نفسي هذه المرّة، منذ الليلة الغامضة التي سقط فيها سيدي فوق جسدي، لم أمني النَّفس بليالي الجزائر العتيقة، أكتم حسّي حتى لا أتعرّض لعقوبة ما تنزلها عليّ ابنته القاسية أو كارولينا الشريرة، أتفلَّت وأدفعه مرّات ويفلت جسدي من عقلي في مرّات فيستسلم بخنوع، أكاد لا أعرفني، كأنّي ضعتُ من نفسي في مزرعة عبوديّته"[3].

تبدو الساردة على وعي تام ومدرك لتلك الخصيصة النفسيّة التي تضرب بأغوارها في عمق الشخصيّة من خلال هذه اللغة المتمرِّدة التي يتلاعب بها النص الرِّوائي ببطلته المقهورة كسمة أسلوبيّة من سمات التَّعبير عن أزمة الوجود، ومن خلال هذا التَّوازي البارع الذي يقابل بين دواخل الذَّوات التي تتقاطع سرودها لتكون سمة غالبة على مدار الرِّواية كما قلنا، ومن خلال فلسفة الموقف، والوقوف على تفاصيل العلاقة بين العبد والسيد.. تلك المتلازمة الحاكمة للقهر بين حاكميّة الذَّكَر/ السيد وفحولته الطائشة وممارساته الساديّة تجاه أنوثة الأنثى/ العبدة.

فعلى الجانب الآخر يميط السَّرد اللِّثام بصوت السارد الذُّكوريّ/ الأوروبيّ الذي يُعدُّ حكيه ملئًا لفراغات السَّرد، ومكمِّلًا لعناصر الحكاية/ التَّماثل النفسيّ بينه وبين الصوت الأنثويّ الذي وقع في أسر علاقة الاستلاب الجنسيّ التي آتت أكلها في الحالة المتشظِّية للفتاة الأفريقية المُستعبَدَة، وهي الحالة التي من الممكن أن تكون تلخيصًا للتاريخ السرّي السّطحي لذلك المغامر الأوروبي/ الأبيض الموشوم بعلاقة استلاب/ رقّ موازية ومن نوع آخر:

"لم أتمكّن من مواجهة الأزمة التي تسبَّبت بها الزنجيّة رفمة، تهدّد خطرها حياة شكّلتُها بتعبي وبطاقة هائلة من الطموح والحقد والتمنّي، وجدتُ نفسي في مفترق دروب غامضة بين اشتهاءات الحياة التي كانت تعنّ لبالي أبان كنتُ آمر المزرعة الأسباني الغارق بالأتربة والعرق، وتلك التي جعلت منّي كونتًا بلا لقب رسمي، حيث يبدو كلّ شيء ناصع البياض، أخجل أن أسميها الزنجيّة بعد أن جعلت



حياتي لزمن طويل ملوَّنة بهيّة، لكن هذه هي الحقيقة، ربّما اختطفت روحي بسحر غامض لسنوات، وصحوتُ على خياري الذي ساقتني إليه أقداري"[4].

يبدو الأثر الانفعالي للتراكمات النفسيّة للشخصيّة من خلال تداعيات حالتها التي تشرح ماهيّة وجودها، وتختزله في هاتيْن اللّذتيْن: الجشع للمال، والنّهم للجنس، والوقوع في شبحيّة علاقة الاستلاب والقهر المتخفّي خلف غلالات السيادة المغتصبة والمزعومة، والقيادة والهيمنة التي تستلبه بها شخصيّة الزوجة الأوروبيّة المتهوّرة المغرورة بثرائها كما يلوح من تفاصيل السّرد.

التحوُّلات

ما يجعل شخصية السيد/ الضدّ تعمل على اختزال الأحداث وتلخيصها ومن ثم ملء الفراغات الأخرى التي تتركها الحالة السرديّة لشخصيّة "رفمة" العبدة، بما يطبع شخصيّة السيد/ الآخر بالسلبيّة والوقوع في أسر الرقّ المعنويّ الذي تخلّفه علاقته العجيبة بزوجته مالكة الأرض وابنتها، التي تتحوّل إلى صورة شائهة من أمّها في تماهٍ قدريٍّ عجيبٍ ضاغطٍ على وعي السّارد، يلعب على الوتر الموازي لشخصيّة "رفمة" ويتماهى معها في هذه الزّاوية:

"آل حالنا في قصر الكونت كارمو العتيق إلى

آمر مزرعة عليل كان يمني النَّفس بالصعود على سلّم لا يحسن تسلُّقه، وصبيّة رعناء حوَّلتها الخسارات والصدمة العاطفيّة إلى قطة شرسة كريهة، وزوجة أسيرة للانهيارات العصبيّة وضعف عام أصاب عظامها حتى باتت تستخدم كرسيًّا هزّازًا يُترك على الشرفة معظم الوقت"[5].

هذا الارتباط النفسيّ مع ما يمكن أن نطلق عليه -مجازًا- "لعنة رفمة"، والذي يرصد جانبًا مهمًّا من التحوُّلات الرَّهيبة التي تعتري كيان عائلة من عليّة القوم يختلط فيها حسّ التملُّك والهيمنة مع حسّ الانهيار والانكسار والطموحات غير المتحقِّقة لنزاعٍ طبقيٍّ من نوع آخر يلتمس السيادة، لكن في باطنه تتحقَّق أسباب الرقّ والعبوديّة من جانب مغاير عن الجانب الذي تمثِّله الزنجيّة "رفمة" في مجتمع ما حول أسيادها، وابنتها التي تمثل "ثمرة الفستق" غير الشرعيّة التي غرسها فيها السيد/ الجالب لها من قلب أفريقيا، الرّامز للرقّ والاستعباد والاستعلاء، في تقابل رائع من تقابلات العلاقات في الرِّواية.

تلك الثَّمرة التي تنمو على الجانب الآخر من السَّرد، حيث تلقي بظلال وجودها السّارد على هامش المكان من خلال حس أنثوي سارد جديد لتلتمس مسارات السَّرد -كسمة أخرى من سمات التحوُّل في الرِّواية- خطًّا يمتطي الزَّمن ويعبر من خلال البوح الطفولي لهذه الصبيّة ورصدها للتحوُّلات والمتغيّرات التي تنتاب الشخوص في الدرجة الأسفل من درجات الصراع الناشئ داخل القصر، وتعمّق من مأساة هذا الوجود المخاتل:

"ما تزال أمي شابة وأنا أدخل عامي العاشر.. جسدها يخونها تدريجيًّا، تبقَّعت وشاخت فجأة وراحت تنحني"[6].

يمثِّل المشهد هنا محاولة لاحتواء كتلة من الزَّمن مرَّت كي تطبع آثارها وتداعياتها بما يتوازى مع المشهد السرديّ السابق الذي يجسِّد الأحوال الجديدة لكلّ أطراف الصِّراع الطبقي والوجودي النَّفسي على كل مستوياته، كما يرصد بحذق طفولي مبهر كلّ الآثار العكسيّة التي طرأت على أيقونة النص الرِّوائي "رفمة"، بما تحمَّلته من تعذيب نفسي وبدني جعل منها هذا الكيان الشائه، الذي يفسح المجال لهذه الأيقونة الجديدة غير الشرعيّة الملتبسة بين البيض والسود لتكون ثمرة الفستق المهجّنة التي تملك وعيًا قد لا يمتلكه أيّ من الأطياف التي خالفت طبيعتها بفعل الاستلاب والانكسار، ومعنى العبوديّة المتمثِّل في كل منها بحسب موقعه من الحياة ولعبة المسارات والمصائر ■

الهوامش

(1) فستق عبيد، رواية، سميحة خريس، سلسلة الإبداع العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة أولى، أيلول/ سبتمبر 2016.

(2) الرواية، ص 153.

(3) الرواية، ص 164.

(4) الرواية، ص 180/181.

(5) الرواية، ص 189.

(6) الرواية، ص 195.

رمزيّة الدّم في شعر محمود درويش

د. عاطف خلف العيايدة/ الأردن

إنّ أكثرَ النّصوص الشّعريّة لمحمود درويش ملغّمةٌ بلفظة الدّم الّتي أحالها درويش في كثيرٍ من أشعاره "إلى كائنٍ شعريٍّ ينمو، ويتطوّر، ويزهر ويطرح أثمارًا"[1]، ففي مجموعة (آخر الليل) الصّادرةِ عام 1967 تحوّل الدّم تحوّلًا محوريًّا من مجرّد منطوقٍ لغويٍّ معجميٍّ له دلالةٌ انفراديّةٌ إلى منطوقٍ رمزيٍّ متشعّب الدّلالات، من أكثرها تكرارًا دلالة الحياة والموت.

فقد أصبح الدّم لسانًا ناطقًا باسم الثّورة على غطرسة المحتلّ؛ لأنّه مادّة شريان الحياة الرّئيسة وعصبُها، وبسفكه تبدأ عقارب ساعة الحياة بالتّوقّف، ومن هنا جعله درويش صوتًا يقدّم الوصايا للشّعب المقاوم كي لا يستكينَ عن المقاومة، ولا يميل للمساومة، فهو الصّوت المدوّي الّذي يرتجّ في الآذان كما العاصفة.

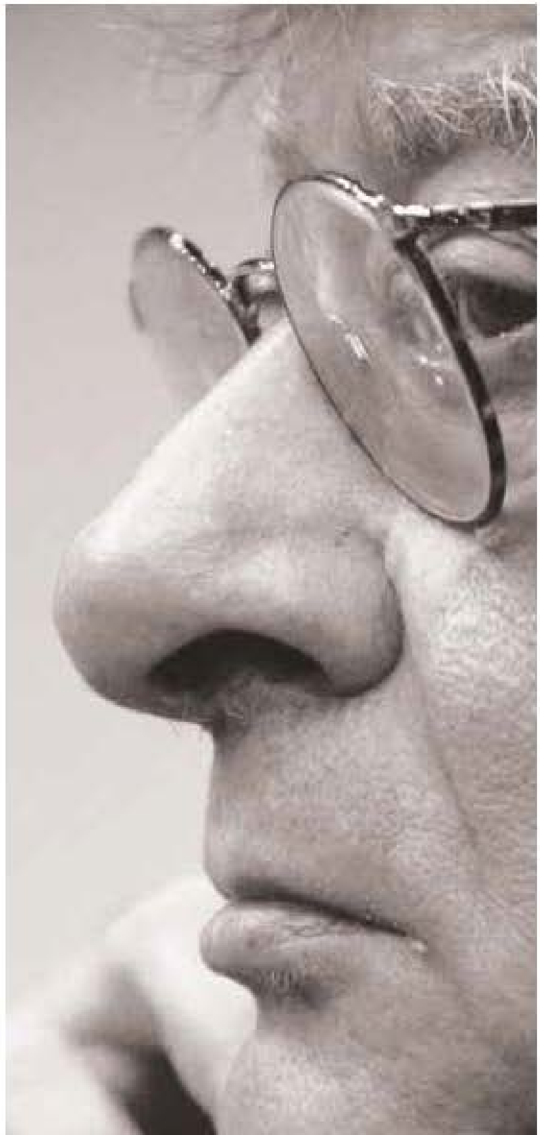
يقول في قصيدة "عيون الموتى على الأبواب":

وَوَصِيَّةُ الْدَّمِ لَا تُسَاْوِمْ
وَوَصِيَّةُ الْدَّمِ تَسْتَغِيْثُ بِأَنْ تُقَاْوِمْ
بِأَنْ تُقَاْوِمْ[2].

ويقول أيضًا في قصيدة "الأغنية والسّلطان":
كَاْنَ صُوْتُ الدَّمِ مَغْمُوْسًا بِلَوْنِ الْعَاصِفَهْ[3].

وَلأنَّ الدّمَ عندَ درويش مادّةُ الحياة والموت فقد تغنّى به، وسمّى نفسه مُغَنِّيَ الدّم في قصيدة "أزهار الدّم" الّتي سجّل فيها مأساة كفر قاسم، تلك المذبحة الّتي قام بها اليهودُ عام 1956، وجسّدوا فيها "روحهم العدوانيّة نحو العرب في الأرض المحتلّة"[4]، وراح ضحيّتها المئاتُ، وقد افتتحها بالاعتراف بأنّه مغنٍّ لهذه الأزهار، وأدواته أوتارٌ مصنوعة من دماء الشّهداء وأعواد شجرة الزّيتون؛ لِما لهذه الشّجرة من بُعدٍ تاريخيٍّ

وأثرٍ واقعيٍّ، وألحانه الّتي تتشكّل منها أغنياته هي نتاج بطولات الدّم المراقِ على أرض فلسطين الّذي تشكّلت منه بركةٌ تلألأت فيها أضواء النّجوم، وتجذّرتْ فيها عروق الأشجار، أمّا أزهار الدّم الّتي توضع أكاليل على توابيت الشّهداء وقبورهم، فهي شراراتٌ توقد لهيب الثّورة من جديدٍ معلنة ميلاد حياةٍ جديدةٍ، كما أنّ الطّبيعة لم تعُد كما كانت جميلة وديعة بعد أن اختلط بها لون الدّم والموت.



يقول:

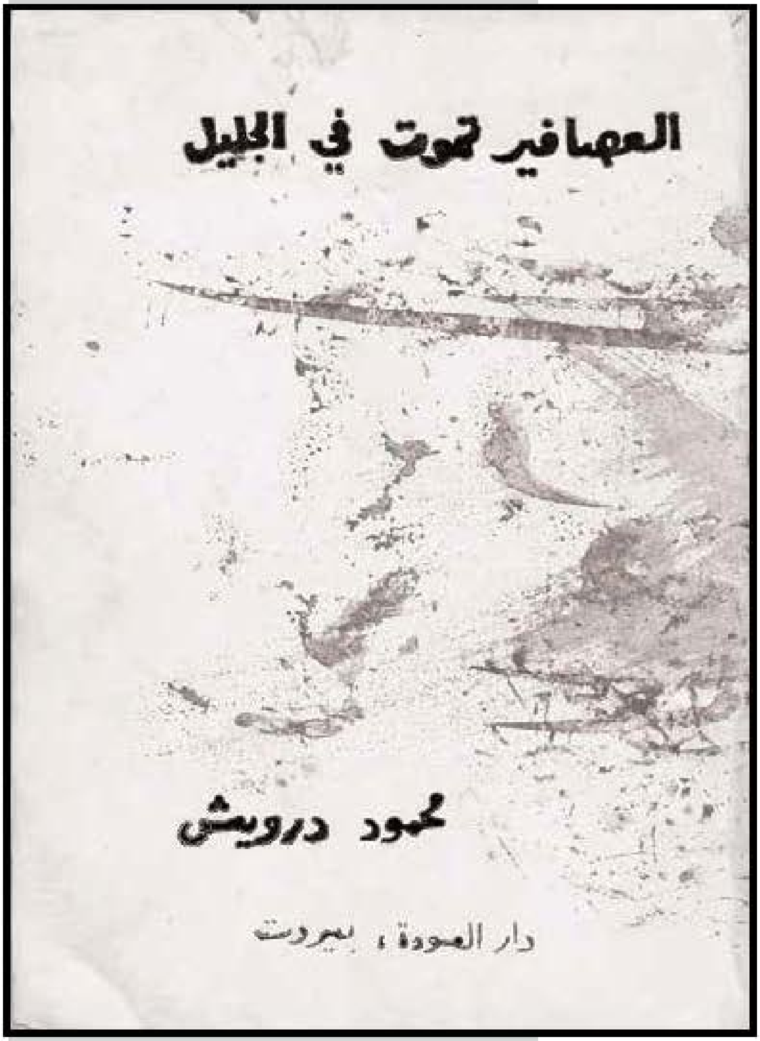
آهِ يَا خَمْسِينَ لَحْنًا دَمَوِيًّا
كَيْفَ صَارَتْ بِرْكَةُ الدَّمِ نُجُومًا وَشَجَرْ(5).

فثمّةَ تحوُّلاتٌ وانزياحاتٌ من الموتِ إلى الأملِ المضيءِ، وإلى الخضرةِ الخيِّرةِ الحيّةِ الّتي تقدّمُ شعبًا يكسِرُ الموتَ، ويُحوِّلُهُ بطاقاتٍ رهيبةٍ أسطوريّةٍ حياةً مفعمةً بكلِّ جميلٍ، وبذا يكسِرُ الدّمُ والموتُ كلّ هزيمةٍ، ويبّقي على نصرٍ مُتأمَّلٍ قريبٍ، أو يجعلُهُ الفلسطينيُّ قريبًا.
وفي المجموعة نفسها نقرأ لوحةً شعريّةً مخطوطةً بالدّم في قصيدةٍ معنونةٍ بـ"الموت مجّانًا"، وسيميائيّة العنوان تدلّل على مجانيّة الدّم المعادلِ الموضوعيّ للموت، فمتى يكون الموتُ بالمجّان؟(6)
يقول:

وَمِنَ الدَّمِ الْمَسْفُوكِ أَذْرِعَةٌ تُنَادِينِي: تَعَالْ!
فَلْتَرْفَعِي جِيدًا إِلَى شَمْسٍ تَحِنُّ بِالدِّمَاءْ
لَا تَدْفِنِي مَوْتَاكِ!خَلِّهِمُ كَأَعْمِدَةِ الضِّيَاءْ
خَلِّ دَمِي الْمَسْفُوكَ.. لَافِتَةَ الطُّغَاةِ إِلَى الْمَسَاءْ(7).

إنّ الموت بالمفهوم الميتافيزيقيّ نهايةٌ للحياة الّتي يتمنّى كلّ إنسانٍ طول العمر فيها، ولكنْ متى يقنعُ المرء بأنّ حياته تعادل موته يتحقّق حينئذٍ (الموت مجّانًا)، وهذه الحالة لا نجدها تتصدّرُ الأولويّات البشريّة إلّا حينَ يصبح الموت

وسيلةً للحياة، ومن هذا المنطلق نجدُ "درويش" يسطّرُ هذه الفكرةَ ليغرسَ في نفوس المقاومين حبَّ الموتِ استردادًا للحياةِ، فالدّم المسفوك هو الذّراعُ الّتي تمْتدّ لإنقاذ الآخرين، وهو الجِيدُ المتعالي الّذي يرتفعُ لشمسٍ تحنّتْ بالدّماء، وهو اللافتةُ الّتي وُضعت أمام أعين الأعداء تحذيرًا لهم.



وتُطالعنا في المجموعة ذاتها قصيدة "جنديٌّ يحلمُ بالزّنابق البيضاء"، وقد وردت فيها لفظة الدّم مرّتين، مرّةً بصيغة المفرد (دم)، ومرّةً بصيغة الجمع (الدّماء)، وفي سياقاتٍ جوابيّة عن أسئلة يوجّهها "درويش" الّذي جسّد شخصيّة الفلسطينيّ الباحثِ عن مشروعٍ للسّلام إلى الجنديّ الإسرائيليّ المحتلّ للأرضِ، ففي المرّة الأولى جاءت لفظة الدّماء بصيغة الجمع الدّالّ على الكثرة مضافة إلى لفظة (مستنقع) كإشارةٍ وعلامةٍ على الموت، يقول: كَأَنَّهُ يَهْرُبُ مِنْ مُسْتَنْقَعِ الدِّمَاْءِ[8].

وفي المرّة الثّانية حملت اللفظة في أحد المقاطع دلالةً رمزيّةً على الحياة، فبعد توجيه السّؤال الاستنكاريّ للجنديّ الإسرائيليّ عن كيفيّة تنفيذ أوامر القتل (الموت) في قول "درويش": (صِفْ لِيْ قَتِيْلًا وَاحِدًا)، تأتي الإجابة من الجنديّ كما لو كانت أغنيةً يغنّيها (وَقَاْلَ لِيْ كَأَنَّهُ يُسْمِعُنِيْ أُغْنِيَةً)، غير أنّ أسلوب السّخرية في تأدية الإجابة يحمل دلالة الاستهانة في القتل والموت الّذي مارسوه كعمليّة تطهيرٍ عرقيٍّ وإبادةٍ جماعيّةٍ، وهو في عُرْفِ الجنود الإسرائيليّين عملٌ ممتعٌ اعتادوا على

ممارسته في كلّ حينٍ.

ثمّ ليتابع "درويش" وصفَ كيفيّة سقوط أحد القتلى على لسان الجنديّ، وتظهر هنا صورة العدوّ الغاشم الّذي يمارس قتلًا ضدّ مواطنين عزّلٍ لا خبرة لهم بالحرب، وقد جاءت لفظة الدّم من جنس التّاج الموضوع على جبين المقتول؛ لتدلّ على الحياة المليئة بالبساطة.

يقول:

كَخَيْمَةٍ هَوَى عَلَى الْحَصَى،
وَعَانَقَ الْكَوَاكِبَ الْمُحَطَّمَهْ
كَانَ عَلَى جَبِينِهِ الْوَاسِعِ تَاجٌ مِنْ دَمٍ
وَصَدْرُهُ بِدُوْنِ أَوْسِمَهْ
لِأَنَّهُ لَمْ يُحْسِنُ الْقِتَالْ
يَبْدُو أَنَّهُ مُزَارِعٌ أَوْ عَامِلٌ أَوْ بَائِعٌ جَوَّالْ[9].

وقد استمرّ "درويش" في توجيه الدّلالة الرّمزيّة للدّم وجهة الحياة والموت، فنجدهُ في مجموعة (العصافير تموت في الجليل) يحيلُ "الدّمَ عنصرًا حيًّا متفاعلًا، يوجّهُ الحياة ويرسمُ خطوطها"[10]، فقطرة الدّم المُسَالةُ على الأرض هي الّتي تحدّد ملامح الدّروب القادمة، ولولاها لانعدمَ اللّونُ في الجدرانِ، فآثارها إشاراتٌ على الموت، وفيها -في الوقتِ ذاته- دعواتٌ للحياة.

يقول في قصيدة (قاع المدينة):

لا لَوْنَ لِلْجُدْرَانِ،
لَوْلَا قَطْرَةُ الدَّمِ
لَا مَلَامِحَ لِلدُّرُوبِ الْمُسْتَطِيلَهْ[11].

وتستمرّ حالةُ الإعلان عن الموت المثارِ في كلِّ بقعةٍ من بقاعِ فلسطين عند "درويش"، فنجده في قصيدة (العصافير تموت في الجليل) يصوّر وطنه بحبل غسيلٍ طويلٍ ممتدٍّ، تُوْضَعُ عليه المناديلُ الّتي استُخدمت لتجفيف الدّم المسفوك للجرحى والشّهداء كلَّ دقيقةٍ، وهذه الصّورة إشارة دامغة على هزليّة الموت الّذي



يتعرّض له الفلسطينيّون كلّ يوم داخلَ وطنِهم الّذي يستحيلُ بالكاملِ حبلَ غسيلٍ.
يقول:

وَطَنِي حَبْلُ غَسِيلٍ
لِمَنَادِيلِ الدَّمِ الْمَسْفُوكِ
فِي كُلِّ دَقِيقَةْ[12].

واعتياد الدّم في حياة الشّعب الفلسطينيّ أمرٌ طبيعيٌّ، فقد أدرك الفلسطينيّون صغارًا وكبارًا أنْ "لا غطاءَ للحياة العربيّة في فلسطين غير الدّم، فهو غطاء حياتها الّذي لا تملك غيره"[13]، ثمّ إنّه بِلَونه الثّوريّ هو الّذي يكتب أسماء مَن قاوموا واستشهدوا، فهو العلامة على الموت، والإشارة الّتي تنطلق منها دروب البدايات.
يقول في قصيدة (الصَّوت الضَّائع في الأصوات):

دَمُنَا يَرْسُمُ فِي خَارِطَةِ الْأَرْضِ الصَّرِيعَةْ
كُلَّ أَسْمَاءِ الَّذِينَ اكْتَشَفُوا
دَرْبَ الْبِدَايَةِ
كَيْ يَفِرُّوا مِنْ تَوَابِيتِ الْفَجِيعَةْ[14].

وأخيرًا، فقد وضعَ "درويش" فلسطينَ بفضلِ أشعاره في دائرةِ الضّوء، فعبّرَ عن جراحِها، وتمزيقِ هويّتها، ومحاولةِ سلخِها عن الجلدِ العربيّ، فاستحضرَ من أجلِ ذلكَ إشاراتٍ على وجودِها التّاريخيّ والحضاريّ، فهيَ وعلى الرّغمَ من غبارِ الزّمنِ الأزليّ لم يزلْ وجهُها كنعانيًّا عربيًّا، ولم تزلْ مدينةَ الإسراء والمعراجِ، وتاريخُها الضّاربُ في جذورِ التّاريخِ يشهدُ على وجودِها منذُ ما يقاربُ خمسةِ آلافِ عامٍ ■

الهوامش:

(1) النّابلسي، شاكر (1987)، مجنون التراب/ دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ص340.

(2) درويش، محمود (2000)، الديوان، مجموعة: آخر الليل، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، مج1، ط2، ص105.

(3) آخر الليل، ص115.

(4) النّقّاش، رجاء (1968)، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ص40.

(5)آخر الليل، ص99.

(6) تكرّرت لفظة الموت موصوفة بالمجّان أكثر من مرّة، انظر: الديوان، مجموعة حبيبتي تنهض من نومها، قصيدة الجسر، ص173.

(7) آخر الليل، ص101.

(8) آخر الليل، ص95.

(9) آخر الليل، ص95.

(10) النابلسي، شاكر، مجنون التراب، ص340.

(11) درويش، محمود، الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص121.

(12) العصافير تموت في الجليل، ص123.

(13) النابلسي، شاكر، مجنون التراب، ص336.

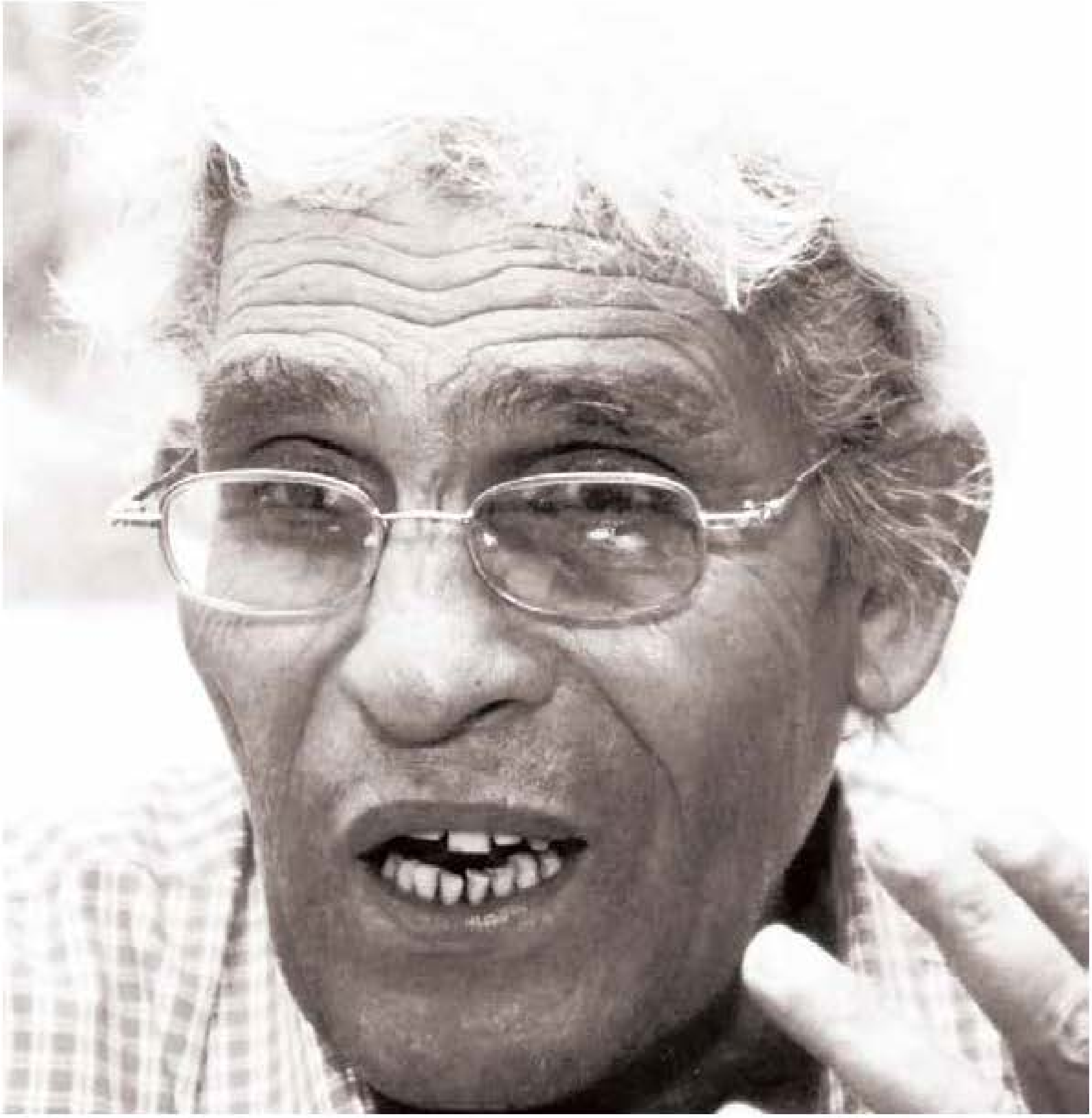
(14) العصافير تموت في الجليل، ص137.

محمد عفيفي مطر... شاعرُ فِكر

محمد صابر عبيد/ العراق

الشِّعريّةُ العربيّةُ الحديثةُ كشَفَتْ في خضمّ بروز شبكة كثيفة ومتنوّعة من الأساليب المغايرة في كتابة القصيدة، عن حساسيّات مختلفة في التّشكيل والتّعبير والتّصوير والتّرميز والأسطرة والتّكوين والرُّؤية والرُّؤيا، لا يمكن رصدها دون قراءة كلّ شاعر بارز فيها داخل فضاء تجربته النوعيّة الخاصّة للكشف عن حسّاسيّته الجديدة، وننتخب في هذه القراءة الشاعر محمد عفيفي مطر بوصفِه شاعرَ فكرٍ متميّز في خصوصيَّته الشعريّة، تعبّر قصيدته عن زخم فكريّ عميق وشاسع ومتشظٍّ قادمٍ من مرجعيّة فلسفيّة سخّرها بقوّة وشمول لتشكيله الشعريّ، لكنّه اجتهد -ما وسعه ذلك- في أن يكون ماء الشعر حاضرًا فيها بالقدر الذي يتلاءم مع عمق الفكر واحتشاده وتماسكه والتفافه المعرفيّ على بعضه، كي لا تتخشّب الرُّؤية وتنصرف إلى مرجعيّتها أكثر ممّا تخضع لمنطق كشفها الشعريّ وتكفّ بعد ذلك عن كونها شعرًا، لأنّ الشعر مهما علا كعبُه في أيّ مجال من مجالات التّكوين الخارج- شعريّ لن يكون شعرًا دون ماء.

إنّ الشعر القائم على تجلّيات حركة الفكر وتموّجها فيه ليس جديدًا تمامًا في الشعريّة العربيّة، إذ كان بعض الشعراء ومنذ العصر الجاهليّ يُعملونَ فكرَهم في قصائدهم ويحكّكونها ويمضون في صناعتها حولًا كاملًا حتى تستقيم، فالصناعة الشعريّة هي الأسلوب الأقرب إلى شعر الفكر لأنّها تخضع لنوع من العمل العقليّ داخل الفضاء الشعريّ العاطفيّ، وبلغ مرحلة متقدّمة على يد نخبة من الشعراء العباسيّين كأبي تمّام والمعرّي وبشّار بن برد وغيرهم، وظلّ شعر الفكر ماثلًا في مسيرة الشعريّة العربيّة في العصور كلّها تقريبًا، وربّما



كانت الشعريّة العربيّة الحديثة الأكثر تفاعلًا مع هذه الحساسيّة الشعريّة بحكم عوامل كثيرة في مقدّمتها ما وصلت إليه المجتمعات من تقدُّم وتطوُّر وعلم ومعرفة على الأصعدة جميعًا.

الشاعر محمد عفيفي مطر في سياق الحسابات الجيليّة يمكن تصنيفه ضمن جيل الخمسينيات، إذ ظهرت قصائده وعُرِفَ شاعرًا منذ عام 1957، لكنّه برز وتكوّنت شخصيّته الشعريّة على نحو ناضج في مطلع الستينيات، وفي قراءة استقصائيّة لتجربته الشعريّة بحسب النسخة الأخيرة من

أعماله الشعريّة الصادرة عن دار الشروق عام 1998- نجد أنّ ثمّة تدرُّجًا شبه منطقيّ حكمَ التحولّات الشعريّة نحو بلوغ مرحلة شعر الفكر في تجربته، ففي مجموعته الشعريّة الأولى الموسومة بـِ"من مجمرة البدايات"(*) وهو يؤرّخ لقصائدها بين عامي 1957 وعام 1962، تتبدّى قصائده بوصفها نماذج شعريّة تقليديّة ضمن سياق المناخ الشعريّ العام لجيل الروّاد والخمسينيّات، فيها أطياف من السيّاب والبياتي ونازك وحجازي، على الرّغم من أنّ الشاعر كما يبدو من عتبة تقديم المجموعة في الأعمال الشعريّة قد أخضع قصائد المرحلة الأولى لنوع من الغربلة الشعريّة بقوله:

للمجمرة حضور الرّماد والحصى وشرر الاحتمالات
تقلّبُها أصابعُ الكهولة وتتلقّطُ من أكوامها
بعضَ ما كان يهزّ الصبا من انفعال
أو بصيص توقّد أو ارتعاد إرهاصات مرتبكة..
أخليتُ المجمرة من رماد كثير،
واستبقيتُ بعضًا من حصى التذكُّر الحميم.

بمعنى أنّه استبعد الكثير ممّا لا يعتقد بعد قراءة لاحقة أنّه من الشعر الجيّد الذي يمكن أن يعتمده في تجربته، وأبقى على القليل الذي ظنّ أنّه يمكن أن يمثّل البدايات على نحو أصيل، فاحتوت (مجمرته) على القصائد المنتخبة الآتية:

(فردوس بائعة المانجو)، 1957.
(قبض الريح)، 1958.
(رسالة إلى شاعر سجين) إلى الشاعر السجين بدر شاكر السياب، 1959.
(الملكة واللوردات وآخرون)، 1959.
(غواية مستحيلة)، 1960.
(من أغاني الحواكير)، 1960.
(الطفل والحزن) إلى عامي الخامس والعشرين، 1960.
(كلمات حبلى)، 1960.
(الخصب وعودة الضحايا)، 1960.
(من ذاكرة الأرض)، 1961.
(كتاب الغزل)، 1962.

وقد لا يجد القارئ الفاحص المدقّق إلّا تطوّرات بسيطة بين قصيدة وأخرى، على صعيد العناية بالمفردة الشعريّة وتشكيل الصورة وتطوير بنيات إيقاعيّة محدودة، غير أنّ النَّفَس الشعريّ الخمسينيّ بمهيمناته اللغويّة المتداولة والمألوفة، والإيقاع الوزنيّ الضارب في حضوره، والإصرار على القافية، والانسياح الشعريّ الوجدانيّ العالي، والانتماء إلى المكان والزمان والرُّؤية في سياقها الثقافيّ والاجتماعيّ العام الظاهر والبارز، كانت حاضرة على نحو عميق في قصائده هذه، على نحو لا نلمح فيه شخصيّة شعريّة مستقلّة إلّا في حدود ضيّقة.

مجموعته الشعريّة الثانية الموسومة بـِ"الجوع والقمر" تنطوي على انتقالة شعريّة واضحة على مستوى الوعي الشعريّ والبناء والتَّشكيل والرُّؤية، فالقصيدة الأولى في المجموعة وعنوانها (الشمس

التي لا تشرق "شظايا") قصيدة مقطعيّة طويلة تألّفت من (29) مقطعًا، وقد أرّخها الشاعر على هذا النحو (كتب معظم هذه الشظايا بين عامي -1962 1963)، واستغرقت ما يقرب من خمسين صفحة في الأعمال الشعريّة، وهي قصيدة ذات طبيعة ملحميّة ناضجة على مستويات عديدة في اللغة والصورة والإيقاع والرُّؤية، فضلًا على دخول فضاء الفكر وهو ينازع الحضور الماثل للكثير من المهيمنات التقليديّة المعروفة في الشعر الخمسينيّ، إذ حظيت القصيدة بالكثير من هذه المهيمنات على الرّغم من ملامح التطوُّر البارزة لصوت عفيفي مطر الشعريّ الخاصّ وقد بدأ هنا بالوضوح والتشكُّل.

توزّعت قصائد هذه المجموعة على عنوانات شعريّة مختلفة من بينها قصيدة (الجوع والقمر) التي تحمل عنوان المجموعة، تراوحت تواريخها بين عامي 1962 و1965 تقريبًا، وتفاوتت حظوظها من التطوُّر التقاني لكنّها على العموم ظلّت محافظة على المناخ الشعريّ الخمسينيّ، وما طرأ على الشعر الستينيّ في مطالعه من اهتمام بالحسّ الشعبيّ على صعيد الشخصيات الشعريّة والأمكنة والأزمنة، وتوظيف الموروث الشعبيّ والأسطوريّ، وإدخال الأصوات الشعريّة بطاقاتها السرديّة والدراميّة على فضاء بعض هذه القصائد، على نحو أظهر الرغبة الواضحة في المضيّ نحو مسارات شعريّة جديدة من التطوّر البنائيّ والتشكيليّ.

بعد هذه المجموعة الشعريّة ظهرت أربع مجموعات شعريّة للشاعر عفيفي مطر تمتدّ سنوات إنتاج قصائدها بين عامي -1962 1967، هي مجموعة "من دفتر الصمت" (-1962 1966) ذات القصائد المتنوِّعة في نظم بنائها، ومجموعة "من حوارات الصاعقة" (1964ـ 1965) التي بدأت تتخلّص من بعض خواص الانسياح الشعريّ الذي شاب شعر الخمسينيّات عمومًا، والخروج على الكثير من الموضوعات الشعريّة التقليديّة، على نحو ضاعف من الميزات الخاصّة لصوت الشاعر النوعيّ، وربّما برز هذا أكثر في مجموعته الشعريّة الموسومة بـِ"يتحّدث الطمي" (-1962 1967) والمجموعة الشعريّة الأخرى "رسوم على قشرة الليل" (-1966 1967)، ونرى أنّ تجربة الشاعر محمد عفيفي مطر في هذه المجموعات الشعريّة الست تمثّل الطبقة الأولى من طبقات تجربته، فثمّة الكثير من التماثل والتوافق والانسجام والتلاؤم بين قصائد هذه المجموعات على مستويات التَّعبير والتَّشكيل، وتمثّل حساسيّة مهيمنات الشعر الخمسينيّ وبدايات الشعر الستينيّ في تجربة الحداثة الشعريّة العربيّة، لكنّها انتهت عمومًا إلى بروز حلقات مهمّة في صوت الشاعر الخاصّ، من حيث نشوء معالم الشخصيّة الشعريّة النوعيّة وقد غادرت عباءة الشعراء الروّاد بقدر كبير، وأتاحت الفرصة لتمثّلات خاصّة بتجربة الشاعر من حيث النَّظر في حيويّة الذات الشاعرة الشخصيّة، والعمل على استظهار رؤيتها بعيدًا عن مؤثّرات المحيط الشعريّ الضاغط.

المرحلة الثانية من مراحل تجربة عفيفي مطر هي المرحلة التي تمتدّ بعد المرحلة الأولى آنفة الذِّكر زمنيًّا وحتى العام 1975، وقد تمثّلت في المجموعات الشعريّة الآتية "ملامح من الوجه الإمبيذوقليسي" (1966ـ 1975) ومجموعة "كتاب الأرض والدم" (1986ـ 1970) ومجموعة "شهادة البكاء" (1967ـ 1970) ومجموعة "والنهر يلبس الأقنعة" (1964ـ 1970)، وقد كُتبت قصائد هذه المجموعات بين منتصف الستينيات ومنتصف السبعينيات، وهي السنوات التي شهدت نضج تجربة عفيفي مطر على نحو مركزيّ أصيل، ففي هذه القصائد تشكّلت تجربته واغتنت وانتقلت إلى مرحلة جديدة غادرت فيها سلطة المهيمنات الضاغطة للخارج، وبدأت مشروعها الشخصيّ في التحوّل نحو شعر الفكر، على صعيد اللغة الشعريّة وقد انفتحت على فضاء التَّرميز والأسطورة والأسطرة والحفر داخل كيان الدالّ الشعريّ وطبقاته، وعلى صعيد الصورة الشعريّة التي أخذت في الاشتغال على نظم صوْغ جديدة تنطوي على روح الابتكار والأصالة والتَّحديث، ومن ثمّ الابتعاد عن سحر الإيقاع الخارجيّ وجبروته وسلطته وهيمنته على فضاء القصيدة، والاستعانة بما هو متاح من إمكانات الإيقاع الداخليّ.

تأتي قصيدته الموسومة بـ(كتاب المنفى والمدينة) بوصفها تجربة خاصّة وضع لها عفيفي عنوانًا ثانويًّا هو (قصيدة وقراءة)، مشيرًا إلى أنّ القصيدة كُتبت عام 1968، والقراءة الشعريّة للقصيدة (إعادة إنتاجها) حصلت عام 1975، وتكشف القراءة الشعريّة للقصيدة على نحو واضح وعميق ما أراد الشاعر لفت الانتباه إليه على صعيد التطوُّر والتحوُّل الذي حصل في شعريّته، وسننتخب مقطعًا من القصيدة لمقاربة صورة الانتقال من شعر الوجدان الغنائيّ إلى شعر الفكر:

كلّ البلاد الغريبة كلّ البلاد البعيدة لمّا تزل
لمّا تزل في انتظاري في انتظاري
والأرض مفتاح داري.. أنا وهج النار،
سرّ الحرائق في
زيتها.. كلّما بدّل الليلُ موسمه
وارتغتْ في الأباريق دمدمةُ
العطش الحجريّ وصلصل
خوف الينابيع تحت خيول
البرابرة.. انكسرت طينة الذاكرة
وفتّحتُ فيها النوافذَ للنار
والغيم، كسّرتُ وجهي مرايا
نعاس على أوّل الحلم،
فانفتحَ النهرُ،
وجهي الجزيرةُ في النهر، يلتمُّ
من حولها الطمي، تسكنُ في
عشبها أممٌ من شظايا المحار
المفضّض والسمك المتوهّج
بالزرقة ـ الخضرة ـ الأعين الذهبيّة
والطحلبُ المتكسّرُ في خطوة النهر
دار تدوّم في القاع

أكتبُ ألويةً ومفاتيحَ للأرض
والأرضُ لمّا تزل في انتظاري.

المقطع الذي ينتمي إلى القصيدة الأصل عام 1968 هو:
كلّ البلاد الغريبة
لمّا تزل في انتظاري
والأرض مفتاح داري..

وهو مقطع وجدانيّ غنائيّ ينتمي في فضائه إلى شعريّة القصيدة العربيّة عند جيلي الروّاد والستينيّين على نحو عام، على مستوى المعجم اللغويّ والتّشكيل الصوريّ والبنية الإيقاعيّة، بما ينطبق على القصيدة كلّها تقريبًا، أمّا القراءة الشعريّة للقصيدة وقد كُتبتْ بموازاة القصيدة الأصل فإنّها تنتقل انتقالة كليّة إلى الفضاء الشعريّ الجديد للشاعر، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول بهذه المحاولة الطريفة إنّه حقّق هذه الانتقالة الكبرى في شعريّته، ولو تأمَّلنا في جوهر الخطاب الشعريّ لهذا المقطع المنتخب سنجد أنّ ثمّة تحوّلات أساسيّة حصلت عند الشاعر على هذا الصعيد، ولعلّ التحوّل اللغويّ الذي حصل في الخروج من بنية القصيدة (النصّ القديم) ينطلق من استبدال صفة البلاد (البعيدة) بالصفة القديمة (الغريبة)، على نحو ما بين البعيد والغريب من فرق في الفضاء الشعريّ المتعلّق بالزمان والمكان والرُّؤية، غير أنّ جملة (والأرض مفتاح داري...) في القصيدة (النصّ القديم) تتحوّل في القراءة الشعريّة (النصّ الجديد) إلى رؤية شعريّة ورؤيا شعريّة، حين تنبري الأنا الشاعرة للدخول في طبقات متراكبة ومتداخلة تتمخّض عن توغّل الفكريّ في الشعريّ على نحو حسّاس ومركّز، يحيل على حساسيّة التطوّر الكبير في بنية تشكيل القصيدة.

تتشكّل الطبقة الأولى (أنا وهج النار، سرّ الحرائق في/ زيتها.. كلّما بدّل الليلُ موسمه/ وارتغتْ في الأباريق دمدمةُ/ العطش الحجريّ وصلصل/ خوف الينابيع تحت خيول/ البرابرة.. انكسرت طينة الذاكرة/ وفتّحتُ فيها النوافذَ للنار/ والغيم، كسّرتُ وجهي مرايا/ نعاس على أوّل الحلم) باستخدام الجملة الشعريّة الطويلة التي تمتدّ على الأسطر الشعريّة بتموّجٍ صوريٍّ سيميائيٍّ ملتوٍ، وهي تفتح دوالّ الطبيعة على مسارت حكائيّة متعدّدة ذاتيّة موضوعيّة، تلتئم كلّها حول الفعاليّة الاختراقيّة للأنا الشاعرة التي تلتحم بالطبيعة والأشياء من أجل أن تعيد إنتاجها شعريًّا.

في الطبقة الشعريّة الثانية من هذا المقطع المنتخب من القراءة الشعريّة للقصيدة تستمرّ تقانة الجملة الشعريّة الطويلة من أجل توفير أكبر حراك شعريّ ممكن (فانفتحَ النهرُ،/ وجهي الجزيرةُ في النهر، يلتمُّ/ من حولها الطمي، تسكنُ في/ عشبها أممٌ من شظايا المحار/ المفضّض والسمك المتوهّج/ بالزرقة- الخضرة- الأعين الذهبية/ والطحلبُ المتكسّرُ في خطوة النهر)، إذ تسعى الأنا الشاعرة كي تكون جسرًا لربط التاريخ بالطبيعة، والحكاية بالرُّؤيا، فتتفجّر

دوالّ الطبيعة لتنتقل من صورتها الرابضة في فضاء الذاكرة بوصفها ممكنات متاحة للرُّؤية والتمثّل والتَّصوير الحيّ، إلى صورة معلّقة في فضاء الفكر تستوحي التاريخ الشخصيّ للأنا الشاعرة في مضمونها السيرذاتيّ الخارج من تاريخ الأمّة، ويتجلّى رمز (النهر) بوصفه فضاءً شعريًّا لا يتوقف عند مغزى إنتاج الحياة حسب، بل يتعدّاه إلى إنتاج موت مواز للحياة، يتفاعل معه ليؤسس جدل الفكرة، ويمضي بها في سياق تمثّل جمهرة من الصور المائيّة التي تؤسطر (النهر)، وتحوّله إلى منهل للفكر الشعريّ القادر على دحض الهزيمة وتحويل طاقة الفرد إلى طاقة خلّاقة بلا حدود.

يختتم الشاعر في الطبقة الثالثة من طبقات هذا المقطع الشعريّ الخاصّ بقراءة القصيدة خطابه الموجّه نحو الطبيعة بوصفها شبكة من الكائنات، تجمع كلّ الحصيلة الشعريّة التي قطّرتها في الطبقتين السابقتين لتعيد التَّواصل من القصيدة الأصل، وتندرج رؤيتها فيها (دار تدوّم في القاع/ أكتبُ ألويةً ومفاتيحَ للأرض/ والأرضُ لمّا تزل في انتظاري)، إذ تحصل الموازاة والمضاهاة بين هذه الطبقة الاختتاميّة في هذا المقطع مع مقطع القصيدة الأصل (كلّ البلاد الغريبة/ لمّا تزل في انتظاري/ والأرض مفتاح داري..)، فتحصل جملة من التحوّلات التي تنبئ عن صورة الانتقال الشعريّ التعبيريّ والتشكيليّ والتصويريّ من رؤية شعريّة وجدانيّة ذات حساسيّة عاطفيّة مثقلة بالغنائيّة، إلى رؤيا شعريّة تحكي منطق الفكر في صناعة الكلام الشعريّ وصوغ تمثّلاته بوعي شعريّ عارف وشغل شعريّ كثيف ومتوالد ومُنتج.

المرحلة الأخرى التي أعقبت هذه المرحلة في تجربة عفيفي مطر مثّلت الانتقالة الأكبر والتحوّل الأغنى نحو شعر الفكر، كما يمكن أن يتمثّل في قراءة أفقيّة وعموديّة للمجموعات الشعريّة التي نشرها الشاعر بعد العام 1975 وحتى عام 1993 وهي مجموعة "رباعيّة الفرح" (1975ـ 1988) بوصفها المجموعة الشعريّة النوعية في هذا السياق، غير أنّ مجموعة "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت" (1977ـ 1980) تعدّ التجربة الأكثر استجابة لشعر الفكر انطلاقًا من لعبة الضمائر واحتشادها وتبادل مراكزها الدلاليّة الرمزيّة في عتبة العنوان، وصولًا إلى متون قصائدها وقد حفلت بتداخل جوهريّ وفعّال بين الرُّؤية والرُّؤيا ضمن وعي شعريّ حادّ، ربّما طغى أحيانًا على السيولة الشعريّة بتثمير حساسيّة الفكر الشعريّ على حساب شعريّة الفكر، وتواصل العمل في هذا السياق في مجموعتين شعريتين متجانستين على هذا المستوى هما "فاصلة إيقاعات النَّمل" (1991ـ 1992) ومجموعة "احتفاليات المومياء" (1991ـ 1993)، وتنحاز قصائد هاتين المجموعتين إلى الحلم الشخصيّ المقترن بالوهم انحيازًا واضحًا، على نحو يقودها نحو استغراق جوهريّ في تجلّيات التعامل الشعريّ المنطقيّ مع الظواهر والأشياء والحالات، ممّا يؤكّد تمظهرًا جديدًا آخر

لشعر الفكر الذي تبنّاه الشاعر بوصفه مظهرًا حداثيًا خاصًّا من مظاهر تجربته، ويلاحظ أنّ الأنا الشعريّة أو الذات الشاعرة تستغرق في الجمعيّ بطريقة تعيد إنتاج الذات بوساطتها، والسَّعي إلى حرث مناطق شعريّة بكر تنهض على إثارة منطق الدالّ الشعريّ وتحريكه في أكثر من اتِّجاه من أجل تحقيق فيوضات المعنى الشعريّ، وتشكيل شبكة دلالات سيميائيّة معقّدة هي دائمًا بحاجة إلى تفكيك فكريّ للمرجعيات والتناصات، حتى بلوغ مرتبة الفهم الشعريّ والاستيعاب الدلاليّ.

بعد هذه القصائد التسعينيّة يبقى الشاعر محمد عفيفي مطر ينوّع على ما أنتجه من تجارب، وكأنّ المصير الشعريّ للتجربة وَصَلَ إلى مرحلة من الصَّيرورة والتَّكامل. وعلى الرّغم من أنّ ثمّة انطلاقات شعريّة هائلة تندرج في سياق اللعب الشعريّ القائم على المهارة والخبرة وإتقان الصنعة في كتاباته الشعريّة اللاحقة، غير أنّ تغليب الفكريّ على الشعريّ كان هو السّمة الأظهر والأبرز، مع أنّ الفضاء الشعريّ العام لشعريّته بقي داخل إطار شعر الفكر من حيث هو وسيلة تعبيريّة عن خصوصيّة تشكيليّة متفرِّدة، ظلّ عفيفي محافظًا عليها في كلّ ما كتب من شعر.

إذن، حداثة الشاعر محمد عفيفي مطر تكمن أساسًا في طبيعة شعريَّته، ومفهومه للشعر، ولا شكّ في أنّ طبيعة الشعر ومفهومه يؤسِّسان لنوع الحداثة وطرازها وحيويَّتها، وإذا كان الموروث الشعبيّ هو المرجعيّة الأولى للشاعر في سبيل حشد قصيدته بطاقةٍ تستقطب الحياة الثقافيّة والاجتماعيّة وتمزجها بروح الشعر، فإنّ المرجعيّة الفلسفيّة مرجعيّة منتجة لضخّ النسق الشعريّ بقوّة فكريّة هائلة تحوّل القصيدة إلى غابة مثيرة ومغرية وغامضة، تحتاج إلى تقصُّد قرائيّ اختراقيّ يفكّك الدَّوال والجمل والتراكيب بحساسيّة قرائيّة تجمع بين المعرفة والرغبة، وبين الإعداد النوعيّ والكشف، وبين التحدّي والاستجابة، من أجل التصدّي لنصوص شعريّة لا تمنح نفسها بسهولة، إذ لا بدّ من توغّلٍ قرائيٍّ حاسمٍ ومسلّحٍ بعدّة قرائيّة ثقافيّة وفكريّة وفلسفيّة وذوقيّة متينة، تسندها خبرة قادرة على تمكين الأدوات من الاشتغال بأعلى كفاءتها.

شعريّة محمد عفيفي مطر وحداثته ما هي إلّا شجرة مترامية الأطراف وعميقة الجذور وهائلة الجذع ومتشظّية الأوراق، مكتظّة بالتَّناصات الدينيّة والأسطوريّة والرمزيّة والميراثيّة، ومشبعة بالتَّكوينات الشعريّة التي تقدّم الأنا الشاعرة بوصفها محور العالم، وتقدّم العالم بوصفه ذاتًا مكبّرة تستوحي الأشياء وتتمثّلها وتعرض أطيافها شعرًا بصياغة مثيرة في تشاكلها التعبيريّ والسيميائيّ، لتنتهي هذه الشعريّة وهذه الحداثة إلى صورة نوعيّة من صور الشعريّة العربيّة الحديثة ■

(*) النصوص المختارة مأخوذة من كتاب الأعمال الشعريّة الكاملة الصادر عن دار الشروق، القاهرة، 2000.

الموت ولعنة المعرفة
"النُّجوم لا تسرد الحكايات" لـِ"بسمة النسور" أنموذجًا

د. خولة شخاترة/ الأردن

بَسْمَة النسور صاحبةُ مشروعٍ كتابيٍّ له محدّداته منذ بداية انطلاقتها في القصَّة القصيرة، وظلَّت وفيّة لهذا الجنس الأدبيّ، فلم تهرب أو تنتقل إلى جنسٍ أدبيٍّ آخر كالرِّواية مثلًا على الرَّغم من كلِّ الإغراءات كالسَّعْي وراء الشُّهرة أو المال؛ كما فعل كثير من الكُتّاب والشُّعراء.

صَدَرَ للكاتبة بسمة النسور مجموعات قصصيّة منها: "خاتم في مياه بعيدة"، "نحو الوراء"، "اعتياد الأشياء"، "مزيدًا من الوحشة"، "قبل الأوان بكثير"، "النُّجوم لا تسرد الحكايات"، وكانت آخر هذه المجموعات "أوجاعي كلّها".
حظيَت النسور باهتمام من نُقّاد لهم مكانتهم في السّاحة الأدبيّة مثل العلّامة الرّاحل إحسان عباس، وكلّ من فخري صالح، وصبحي الصالح، وعمر شبانة، وكل واحد من هؤلاء كان يمتلك مفتاحه الخاص للولوج إلى عالم بسمة النسور الكتابيّ، مع الإشارة إلى دوْر الرّاحل مؤنس الرزار في اكتشاف الحسّ القصصي الذي كان يسري في مقالاتها الصحفيّة آنذاك، وبادر الرّاحل جبرا إبراهيم جبرا بكتابة مقدمة لمجموعتها "نحو الوراء" ثم عمل على نشرها في المؤسسة العربيّة للدِّراسات والنَّشر.

لقد اخترتُ قصَّة "النُّجوم لا تسرد الحكايات" لطلاب مادة الاستدراكي في جامعة "جدارا" من المجموعة التي تحمل الاسم نفسه والتي صدرت عام 2002، وكانت ضمن مختارات من القصّة القصيرة الأردنيّة التي صدرت ضمن مشروع مكتبة الأسرة عام 2008، تحرير وتقديم د. محمد



عبيدالله، وبعد قراءتي المشتركة مع طلّابي قرّرتُ الكتابة عنها.

القصّة باختصار شديد تعالج تجربة الموت؛ موت الجّدة، والكيفيّة التي اختارتها الأم لإخبار طفلتها بهذا الأمر، وبما أنّ تجربة الموت تجربة إنسانيّة عامّة، فقد أوْلَت القصة اهتمامًا خاصًّا بالكيفيّة -كيفيّة الإخبار بالحَدَث وليس الحَدَث نفسه- فلم تخبر الأم طفلتها أنّ الجدّة رحَلَت عن الحياة الدُّنيا وغادرت العالم الأرضيّ المعروف للجميع إلى عالم آخر مجهول، بل ابتدعت حكاية تحوّل الجدّة إلى نجمة.

إنّ القصّة لا تُعنى بزيادة حصيلتنا المعرفيّة عن النُّجوم، فالكلّ يعلم أنّ النُّجوم لا تسرد الحكايات، لكنّ هذه المعلومة البديهيّة التي شكّلت عتبة أولى للقصّة تكتسب دلالة ذات وظيفة مهمّة (فالنُّجوم التي لا تسرد الحكايات) ستصبح حكاية الطفلة في القصّة وعالمها المتخيَّل، وقصة

الأطفال الآخرين. لقد ابتَدَعَت الأم حكاية تحوِّل الجدَّة إلى أوَّل نجمة في السَّماء؛ كي تعلِّل للطفلة الغياب النِّهائيّ للجدَّة التي تربطها بالطفلة علاقة ودّ وانسجام وتفاهُم جعلت الأم تشعر بالغيرة في بعض الأحيان من هذه العلاقة التي تحتفظ بالكثير من الأسرار والخفايا.

وبالاستناد إلى ما ذكره "تودروف" على لسان شهريار مخاطبًا شهرزارد "احكِ وإلّا قتلتك"، وأنَّ البياض من وجهة نظره يساوي الموت، وأنَّ السَّواد يساوي الحياة ، فقد ترتَّب على هذا أنْ أصبَحَت حياة شهرزاد مرهونة بقدرتها على االسَّرد واالسَّرد المُتواصل، وظلَّ شبح الموت ماثلًا أمامها، يشهر سيفه في وجهها كلّ لحظة إن توقَّفَت عن االسَّرد أو تقاعست. فالفراغ أو البياض أو الصَّمت هو موت محقّق، ممّا يذكِّرنا أيضًا بحكاية الحكيم الذي قتل ظلمًا فطلب من الملك أن يحكي له حكاية، لكن الملك رفض طلبه، فانتقم الحكيم منه، بأن قدَّم له كتابًا غُمست أوراقه بالسمّ وطلب من الملك تقليب أوراقه للوصول إلى الحكاية بعد مقتله، لكنَّهُ وجد الفراغ، والفراغ يعني الموت، وغياب الحكاية هو غياب للحياة .

لقد لجأت (الأم) -التي ابتدَعَت هذه الحكاية- إلى السَّرد للخروج من المأزق؛ مأزق إخبار الطفلة بالأمر (الموت)، كما فعل "بيدبا" للخروج من مأزق غضب الملك، وكما فعلت شهرزاد للخروج من مأزق القتل. فاالسَّرد وسيلة للخلاص من المأزق ، وعادةً ما يكون االسَّرد بطلب من سلطة عُليا، لكن االسَّرد جاء هذه المرَّة دون طلب من سلطة، بل هو ابتداع من الأم على غير المعهود في الحكايات الخرافيّة، إلّا إذا عُدَّت الأم سلطة؛ لأنَّ مأزق الأم وموقفها الحرج دفعها دون وعي منها، ربّما، إلى استخدام الحيلة للخروج من هذا الموقف الذي حُشرت فيه فجأة، فلم تجد مخرجًا لها إلّا في القصّ.

الحلّ إذن هو االسَّرد؛ ولأنَّ الطفلة لم تختبر تجربة الموت بعد، فقد صدَّقَت الحكاية، وكانت تحزن على والدتها وتشعر بالشَّفقة تجاهها؛ لأنَّ الوالدة لا تصدِّق أنَّ الجدَّة أصبحت نجمة.

إنَّ العبارة التي قالتها الطفلة بكلِّ براءة: (مسكينة أمي إنَّها لا تصدِّق أنَّها أصبحت نجمة) تعيدنا مرَّة أخرى إلى عنوان القصَّة "النُّجوم لا تسرد الحكايات"، فالوالدة تعلم علم اليقين أنَّ الجدَّة رَحَلَت عن هذه الفانية، وتعلم علم اليقين بعدم قدرة النُّجوم على االسَّرد، لهذا طلبت من ابنتها أن تتحدَّث مع الجدَّة التي تحوَّلت إلى نجمة، لكن على هذه الطفلة أنْ تعلم أيضًا أنَّ الجدَّة لن تتمكَّن من الردّ أو سرد الحكايات كما اعتادت أن تفعل؛ لأنَّ النُّجوم لا تسرد الحكايات، يُضاف إلى ما سبق أنَّ عبارة (مسكينة أمي إنها لا تصدِّق أنَّها أصبحت نجمة) تعيدنا إلى السَّطر الأوَّل من القصّة حين وصفت الأم (إنها امرأة بلا يقين).

بدأت الطفلة تروي حكايتها مع الجدَّة، حكايتها

الخاصّة بعيدًا عن الأم، وبعيدًا عن الأفكار المُسبقة حول الموت، لا بل أخذت دوْر الأم في الإقناع والإجابة عن السؤال في بداية القصة: ولكن أين هي الآن؟ فإذا كان جواب الأم عن السؤال السابق: إنَّ الجدَّة تحوَّلت إلى نجمة، فإنَّ الطفلة أرادت أن تُقنع أمّها بأنَّ الجدَّة تحوَّلت فعلًا إلى نجمة، وأنَّ ما كانت تراه الأم إيهام الطفلة بحقيقة التحوُّل؛ كما يفعل الرّاوي حين يوهمنا بحقيقة ما يروي، فإنَّ الطفلة أرادت أن تُقنع المتلقّي -وهو الأم بالدَّرجة الأولى وكلّ القرّاء في ما بعد- بهذا الوهم الذي تحوَّل إلى حقيقة أو ما يشبه الحقيقة: (أنَّ الجدَّة نجمة).

لقد تماهت الطفلة مع الحكاية المبتَدَعَة وأصبَحَت جزءًا منها، تنسج أحداثها كما تريد هي، ومن وحْي واقعها، فصارت: تحاور الجدَّة، وتعاتبها، وتستسفر عن أشياء غابت عن الجدَّة وعنها حين كانت على قيْد الحياة. لقد تحوَّلت الطفلة من التلقّي إلى السَّرد والتَّفاعل، وحلَّت مكان الجدَّة التي كانت تسرد الحكايات؛ ولأنَّ الجدَّة تحوَّلت إلى نجمة، والنُّجوم لا تسرد الحكايات، فقد تولَّت الطفلة هذه المهمّة، فأصبح لها عالمها الخاص بها، المستمَدّ من حياتها اليوميّة والمحيطة بها: البيت، المدرسة، المدرِّسين، زملاء الدِّراسة... تعيد تشكيله وخلقه كما تشاء، أمّا الأم التي تعرف يقينًا ما يعنيه الموت، وإنْ عجزت عن تفسير أسبابه وعلله، وتعرف أوجاع الفقْد الذي خبرته جيِّدًا: الفقْد الذي لا يمحوه الزَّمن، وتعلم أنَّ الموتى لا يعودون، هذه المعرفة التي تشكَّلت من خبرة طويلة مع الموت، وتجربة الرَّحيل الأبديّ لأناس رحلوا عن هذه الفانية، وفارقوها إلى غير عودة، هذه المعرفة كانت لعنةً على الأم وسببًا كافيًا لحزنها الدّائم، وعدم قدرتها على تقبُّل فكرة رحيل الجدَّة خاصّةً وفكرة الموت عامّة، ولم تتمكَّن من إقناع نفسها بالتَّعليل غير المنطقيّ الذي قدَّمته للطفلة، بابتداع قصَّة التحوُّل؛ لهذا انكفأت على نفسها وطغى عليها الحزن لدرجة أشفقت عليها الطفلة.

أخيرًا، يلحظ المتلقّي في نهاية القصَّة: المشهد الذي يصوِّر الأم وقد أطلَّت برأسها من نافذة غرفة الطفلة، فلحظت النَّوافذ المفتوحة من البيوت المجاورة، ورأت الأطفال وهم ينظرون إلى السَّماء ويثرثرون، هذا المشهد أعاد المتلقّي إلى بداية القصَّة كي تكتمل الدّائرة من بداية القصَّة إلى نهايتها: إلى الحكاية التي ابتدعتها الأم عن التحوُّل، وكأنَّ ابتداع حكاية تحوُّل الموتى إلى نجوم لم تكُن حكرًا على الأم وطفلتها، ولم تعُد سرًّا بين اثنتين كما كانت تظنّ، بل أصبح هذا الابتداع شائعًا، فذاع صيته بين الأطفال، وصار مشاعًا لكلّ الأطفال، والدّليل هذا الحوار بين الأطفال والنُّجوم؛ لأنّهم لم يخبروا بعد تجربة الموت، في حين من خبر ألم الفراق والرَّحيل سيوجعه الموت بلا شكّ، وسيشعر بالحزن الشَّديد كما شعرت الأم ■

رواية "أيُّها الغادي إلى أين؟"

البحث عن الذّات في دوائر الاستلاب والتّيه

د. ليندا عبيد/ الأردن

صَوَّرَ الرِّوائي يحيى حمدان في روايته "أيُّها الغادي إلى أين؟" الواقع العربيّ المعاصر، وما يتقاذفه من انكسارات وخيبات وهزائم. إذ يرسم صورةً للإنسان العربيّ في تيههِ، وقد غرق في دوائر أطماع الدُّول الاستعماريّة الرأسماليّة، يفتِّش عن كينونته وهويّته وانتماءاته في عالم تتوحَّش به الهزيمة والاستلاب والتشوُّه، يُعنى بكلِّ شيء على حساب إنسانيّة الفرد، فيحاول البطل استعادة الذات والوطن والثأر للذكريات والماضي، والانعتاق من دوائر الدّم والقتل الجماعيّ، مُتخذًا من العراق فضاءه المكانيّ الذي يقيم عليه عالمه الرِّوائيّ المُتخيَّل؛ فيمزج الخيال والواقع معًا، ويتصادم الماضي والحاضر ضمن طرح لا يمكِّننا من فصل أحدهما عن الآخر، فالثاني نتاج للأوَّل، والأوَّل تسبَّب في خلق هذا الواقع المنهك والمرتكز على ما جرى في العراق عام ألفين وثلاثة؛ ممّا يضفي على أحداث الرِّواية إقناعًا ومصداقيّة.

تؤرِّخ هذه الرِّواية للذات وللإنسان ولوجع المكان في مرحلة تاريخيّة دمويّة عشوائيّة، يصعب فيها تحديد القاتل من الضحيّة، في فضاءات مكانيّة ونفسيّة تتفاوت في درجة اتِّساعها أو ضيقها. ويمزج الرِّوائي بين زمنين متعاكسين في المرحلة متقاربين في وجع الأحداث: الزَّمن التاريخي القديم ممثَّلًا بزمن الخليفة هارون الرشيد متَّخذًا من حكايته مع البرامكة، وما بها من مؤامرات ودسائس وقلاقل، مقاربةً مع الواقع المعاصر الذي يُدينه الكاتب، وما به من مؤامرات ودم وتشوُّه، ما يجعل الاحتياج والتعطُّش للعدل

مسوّغًا ومتناسبًا مع حجم المكبوتات لدى الشُّخوص وتوقها إلى تجلّي الحقيقة، والانتصار للمكان والذّات.

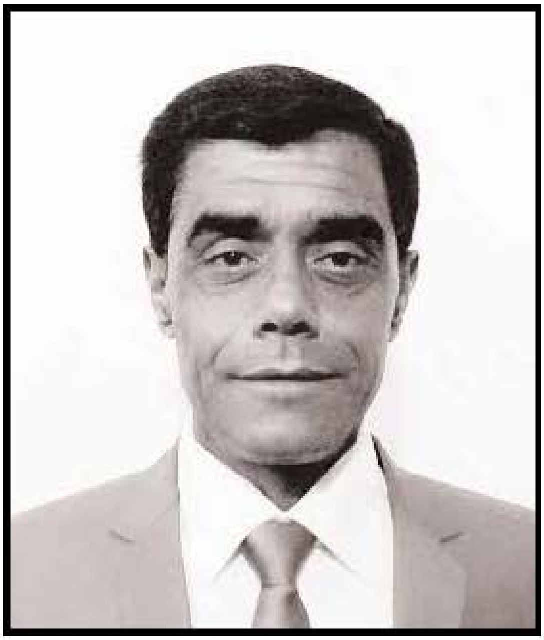
يمتح الرّوائي من مرجعيّات ثقافيّة وفكريّة وتاريخيّة وسياسيّة متنوّعة، ويتّكئ على تقنيات سرديّة متعدّدة؛ فمن الحوار إلى المونولوج وما يتأتّى عنه من صراعات داخليّة، وكشفٍ لزوايا أخرى ببنية البطل النفسيّة، إلى جانب ضمير المتكلم، وضمير الغائب الذي يفتعل الحياد وإنْ ظلّ متعذّرًا، والوصف المكاني، وتقنية الحذف، والاسترجاع والاستباق.



ويطلُّ ذكاء التّكنيك بالاتّكاء على العناوين الداخليّة للفصول؛ أو ما يُعرف بالعتبات النصيّة الممهِّدة لما يتحرّك داخل البناء الرّوائي من أحداث متصاعدة بين زمنين مُختلفين، فالعناوين تتحرّك بين "جبار" البطل المعاصر الرّئيس في الرّواية الذي يمرّ بأطوار مختلفة من المعاناة، إلى أن يصل إلى التحوُّل السلبيّ، وهو الأمر الذي يوقفنا أمام بطل مشوّه عاجز عن تحديد الطريق والانعتاق من تيهه، متناسبًا في ذلك مع طبيعة الواقع السياسيّ والاجتماعيّ المعيش، وشخصيّة تم إحياؤها من الماضي ممثّلة بهارون الرشيد عبْر استرجاع لحكايته من خلال الاتّكاء على تقنية الرِّسالة التي أرسل بها إلى ابنه الأمين، ويحكي من خلالها جزءًا من حكايته مع البرامكة، مؤشّرًا على اضطراب الواقع السياسيّ آنذاك، ثم ينزاح بذلك إلى الواقع المعاصر.

وتأتي مفارقات البناء الرّوائي حين يستحيل البطل الرّوائي إلى خائن، وإذ نُفاجأ بأنّ حامل الرِّسالة الذي يُفترض أنّه قد تمّ استدعاؤه من ذلك الزمن هو الدكتور "ماضي" الذي خضع إلى تعذيبٍ قاسٍ من قِبَل البطل، فيدخل إلى مستشفى المجانين إثر إصابته بهلوسات، ما يشي بواقع مجنون تختلط به الدّوائر، فالوطنيّ مع الخائن، والقاتل مع المقتول، وتوحُّش الأطماع ما بين المستعمِر، وبين أولئك الذين ادّعوا النِّضال، وأقاموا مصالحهم على أكتاف الثورة، في ما يُعرف بالرّبيع العربيّ.

يحاول الرّوائي يحيى الحمدان افتعال الحياد



يحيى حمدان

في روايته، إلّا أنّنا نجده يقع أحياناً في شرك الأيديولوجيا والخطابة المباشرة والانشغال بالفكرة على حساب لغة السّرد الرّوائي، ونراه أحياناً ينتقل من اللغة المباشرة إلى لغة التصوُّف في محاولة لفكّ الحُجُب والمغاليق، ومحاولات البحث عن الحقيقة، واستجلاء الذات، وقد تبدو الأفكار واللغة أحيانًا فوق مستوى الشُّخوص الفكريّ والثقافيّ.

وبعد، إنّ هذا البناء الرّوائيّ المتماسك أتى ليؤرِّخ للزّمن الجديد الذي تداعت به القِيَم، وساد به الخراب، وضلَّ الإنسان به طريقه، في محاولة لإدانة كلّ مَن تسبَّب بهذا التيه والتوحُّش من أجل السُّلطة والنُّفوذ والأطماع الشخصيّة، ضمن خلقٍ روائيٍّ جميلٍ يدخلنا إلى دوائر صراعات لا تتوقّف بحضرة بطل روائيّ مهزوم يحمل اسم "جبار"، وإن كان في دواخله تائهٌ في دوائر لا تتجلّى منها صور الحقيقة، فيضلُّ دربه ليتحوّل من بطل إلى خائن ضمن سخرية لاذعة تطلُّ من مدلولات الاسم وواقعه المطلّ من تصاعد الأحداث، فالإبداع ليس إلّا منفعة ومتعة واختزال لتجارب الماضي والحاضر، كما تطلُّ من دواخل المبدع وفقًا لانفعالاته النفسيّة والشعوريّة، وتوجُّهاته الفكريّة، ويرتبط الإبداع بالموروث والتجارب التاريخيّة المتراكمة، فالأدباء ينفعلون بما حولهم، وينطلقون من ذلك لبثّ رؤاهم وتصوُّراتهم ذائبة داخل عالم مرسوم بالكلمات على بياض الورق.

ولعلَّ رواية "أيُّها الغادي إلى أين؟" نتاج لهذا التصوُّر، فاللغة الجماليّة الذّائبة بين بنيتين تاريخيّة ومعاصرة، والشخوص الذين يصنعون الأحداث في بنيَتَيْ الزمان والمكان، يتحرّكون لخلق صورة أشبه ما تكون بالمرآة للواقع المعاصر وما به من تشابكات وتشظّيات وانكسارات وخيبات وقُبْح واستلاب، لنقف في آخر الأمر على تكوين الإنسان المعاصر الذي يتشظّى بين صُوَر تاريخه وموروثه وبين ثِقَل الواقع الجديد وانكساراته.

ويظلّ الإبداع ينهل من الحريّة حضوره، ويتصدّى للسلطة المتوحِّشة بأنواعها، والواقع العربيّ قائم على هذه التسلطيّة، ويتّخذ من العنف الظاهر والمقنّع وسيلته للسيطرة على الأفراد، فمن الطبيعي أن تكون العلاقة بين السلطة والمثقف الذي يؤرِّخ للوعي علاقةً تصادميّة، ومن هنا جاء العمل الإبداعي يؤرِّخ للقِيَم والجمال معًا في محاولةٍ لخلق واقع أجمل، تكون به الكتابة الوسيلة المتحضِّرة للتّغيير انتصارًا للمكان وللإنسان ■

قراءة في مجموعة "جسد"

لـِ"حسن أبو ديّة"

أمل المشايخ/ الأردن

فَنُّ القصَّةِ القصيرةِ فيه من الفنونِ كلّها: من الشِّعرِ والرِّوايةِ والأسطورةِ والحكايةِ الشَّعبيَّةِ، ولنْ نشغلَ أنفسَنا بتعريفاتٍ تحصرُ الفنَّ وتفقدُه بهاءَه، لكنْ يمكنُنا أنْ نخلصَ إلى أنَّ القصَّةَ القصيرةَ كانتْ وما تزالُ أقربَ الفنونِ الأدبيّةِ إلى روحِ العصرِ لأنَّها انتقلتْ بمهمَّةِ القصِّ الطَّويلةِ من التَّعميمِ إلى التَّخصيصِ، فلمْ تعُدْ تتناولُ حياةً بأكملِها، أو شخصيَّةً كاملةً بكلِّ ما يحيطُ بها من حوادثَ وظروفٍ وملابساتٍ، وإنَّما اكتفَت بتصويرِ جانبٍ واحدٍ من جوانبِ حياةِ الفردِ أو زاويةٍ واحدةٍ من زواياه، ورصدِ خلْجةٍ واحدةٍ من خلجاتِه، أو ربَّما نزعةٍ صغيرةٍ وتصويرِها تصويرًا مكثَّفًا خاطفًا يعجزُ العقلُ الإنسانيُّ أحيانًا عنْ متابعتِها، وبهذا يتَّضحُ أنَّ القصَّةَ القصيرةَ سيُسلبُ منها الكثيرُ إذا وُضعَ لها تعريفٌ ثابتٌ ومؤطَّرٌ، إذ إنَّها تفيدُ من كلِّ الأجناسِ الأدبيَّةِ وتتفاعلُ معها -كما أسلفت- ويبقى شيءٌ مهمٌّ.. هو أنَّ القاصَّ المبدعَ -الجادَّ- هو وحدَه القادرُ على صياغةِ هذه القيمةِ الإبداعيَّةِ المهمَّةِ ليعيدَ بلورة واكتشاف مناطقَ مُهمَّة ربَّما تكونُ مُهملةً في ذواتِنا وفي حياتِنا اليوميَّةِ.

بينَ أيدينا مجموعةُ (جسد) للأديبِ حسن أبو ديّة الصادرة عنْ دارِ فضاءات، وتتضمّن إحدى عشرة قصة قصيرة، يُظهرُ الكاتبُ فيها امتلاكَه لمقوّماتِ القصّةِ القصيرةِ، وقدرته على التقاطِ (لحظةِ القصِّ) والتَّعبيرِ عنها بتكثيفٍ واقتدار.

أحسبُ أنَّ العنوانَ (جسد) هو العتبةُ الأولى للولوجِ إلى النُّصوصِ، فما الذي يوحي به العنوانُ؟ ما المفتاح أو المفاتيح التي يحملُها للقارئِ ليأخذَ بيدِه لفتحِ مغاليقِ النُّصوصِ؟

لوْ أردْنا أنْ نأخذَ الكلمةَ ببُعدِها الأوَّل؛ فهو الجسدُ حاملُ التَّعبِ، ومجتمعُ الجوارحِ، وبهِ تقومُ



حسن أبو دية

أحداثُ القصِّ كلِّها... كما يمكنُ تفكيكُ الكلمةِ بِبُعدِها الآخر: الجيمُ للجنسِ والسّينُ للسّياسةِ والدّال للدّين، فتغدو التّابوهاتِ المحرّمةَ الثّلاثةَ في الثّقافةِ العربيّةِ... وهي تابوهاتٌ ولجَها الكاتبُ بثقةٍ واقتدارٍ في مجموعتِه، وأحسبُ أنَّ الكاتبَ كانَ يريدُ البُعدَ الثّاني من المعنى حينَ اختارَ هذا الاسمَ لمجموعتِه.

يقدّمُ حسن أبو ديّة مجموعتَه القصصيّةَ بإهدائين سأتجاوزُ الإهداءَ الأوّلَ لأهلِه وأحبائِه وخاصّتِه، وسأذهبُ إلى الإهداءِ الثّاني الذي يُشكّلُ مفتاحًا مهمّا ليسَ لقراءةِ المجموعةِ حسب، بلْ ربّما للتّعاملِ مع الحياةِ بصفةٍ عامّةٍ، يقولُ فيه:

"إلى كلِّ إنسانٍ لا يزالُ قادرًا على تلمُّسِ إنسانيّتِه".

في قصّتِه الأولى "مساحة بيضاء" تطالعُك النّزعةُ الفلسفيّةُ التّأمليّةُ في حواراته على لسان أبطاله: يقولُ: "لأنّه -الفجرُ- انبثاقٌ من رحمِ الليلِ... ولادةٌ جديدةٌ، ولكنْ ما إنْ تسطع الضّياء، ويصبحُ كلُّ شيءٍ عاريًا تذوبُ فتنتُه ويغدو مملًّا"(جسد،11).

الإنسانُ والحلمُ بين الفردوسِ المنتظرِ والمرأةِ المعشوقةِ والغريبِ الذي يحلمُ بالعودةِ لا هو عائدٌ ولا هو يطالُ الحبيبة، فيغدو كلُّ شيءٍ مساحةً بيضاء.

تستمرُّ النّزعةُ الفلسفيّةُ في القصّةِ الثّانيةِ "سكين عبداللطيف"؛ إذ يبدأُها بقولِه:

"حينما يمتلئ داخلُك بالعتمةِ وصراخِ الأشباحِ وتزاحمِهم وتصارعِهم تكونُ قدْ بلغتَ مرحلةَ التّوحُّدِ مع الألمِ، وأشرفتَ على الشّفاء"، وتنتهي بالنّزعةِ ذاتِها: "يا عبدَاللطيف هلْ تعيرُني سكينَك. لقدْ قرّرتُ ألّا أبقى مأكولًا"(ص20).

ذاك في تصويرِ الإنسانِ المطحونِ بينَ مخيّمٍ لا يحميه، ومقبرةٍ تنتظرُه، وعملٍ لا يجدُه، فليسَ إلّا أنْ يكونَ آكلًا ليواجه واقعًا متغوّلًا كهذا...

وأمّا في قصة "امرأة من رمل"، فيطالعنا سردٌ سلسٌ حينَ تكونُ المرأةُ هي الأرضَ والبحرَ والصّحراءَ تتخلّلُ ذراتِ كيانِ الكاتبِ/ الرّاوي، بلْ إنّه حينَ يتحسّسُ الرّملَ يتحسّسُ خصلاتِ شعرِها... وهي قدرةٌ فائقةٌ على استقصاءِ الفكرةِ وما يتعلّقُ بها من شعورٍ، وهو هنا يوظّفُ تقنيةً جديدةً من تقنياتِ السّردِ وهي الحكايةُ الشّعبيّةُ في شرحِ أسطورةِ حوريّةِ البحرِ وعلاقتِها بالمرأةِ.

القصَّة الرّابعة "لماذا لمْ تمطر السَّماءُ؟" هي ثلاثيَّةُ المرأةِ والأرضِ والخصبِ، لذا تنتهي القصَّةُ بسؤالٍ مُلِّحٍ وكأنَّه طَرْقٌ على أبوابِ القدرِ: لماذا لمْ تمطر السَّماءُ؟

أمّا قصَّته الخامسة "رشفة من بركانٍ خامد"، فنجد تقنيةً جديدةً من تقنيات السَّردِ وهي استخدامُ ضميرِ المخاطبِ لسبْرِ أغوارِ النَّفسِ الإنسانيَّةِ؛ ليفضيَ الكاتبُ بنا إلى قصَّةٍ مدهشةٍ عنْ عذاباتِ الوحدةِ والبردِ؛ إذْ لمْ يقبض الرَّجلُ الذي شارفَ على الخمسين على هدفِه، بلْ حقِّه في الحياةِ، فتنتهي القصَّةُ من حيثُ بدأ: "تلمحُ عيناي غرفتي الباردةَ، وثيابًا مبعثرةً، ويدًا تحملُ كأسًا محطَّمةً تعلوها آثارُ حمرةِ شفتين تناولتا على عجلٍ رشفةً من شرابٍ.."(ص43).

في قصَّتِه السّادسةِ "طُرُقاتٌ تنثرُ زغاريد" يُخاطب والدَ الشَّهيدِ المسيحيِّ أبا عيسى: "...انتَحَبَت أمُّه فنهرتَها، لماذا؟ لماذا لمْ تتركْها تذرفُ دموعَكَ الحائرةَ بينَ جفونِك. قبَّلتْه مرةً أخرى، لوَّحتَ له كما كنتَ تفعلُ عندما يستقلُّ سيّارتَه صباحًا إلى العملِ... الله يحميك"(ص51).

يعزفُ حسن أبو ديَّة على التَّوائِمِ بين المسلمين والمسيحيين في المجتمعِ الواحدِ، يعزفُ عزفًا رقيقًا يقولُ دونما مباشرةٍ صريحةٍ ولا خطابيَّةٍ فجَّةٍ: "محمَّد انتبِه لعمِّك أبي عيسى."، تلك عبارةٌ لا ينبغي أنْ نمرَّ عليها مرورًا سريعًا، فهي تستوقف المتلقّي بما تحمله من مضامين إنسانيّة عميقة.

في القصَّة السابعة "امرأةٌ وفنجانُ قهوةٍ" نجد ثنائيَّةَ المرأة والرَّجل، المدير والموظَّف، الكفاءة والوصوليَّة، إضافةً إلى الغرائبيَّةِ التي وظَّفها الكاتبُ باحترافيَّةٍ عالية: "...نظرتُ إليها، فتح النَّمِر عينيه في أعماقي، رفعَ أنفَه باحثًا عنْ نسماتِ السُّهولِ، وتسلَّق غصنَ شجرةٍ، أدارَ رأسَه هنا وهناك بذهولٍ، قفزَ بعبثٍ، دارَ حولَ ساقِ الشَّجرةِ ثمَّ أطلق ساقيه للرِّيح"(ص60).

أمّا قصَّته الثّامنة "التَّحليق من فوَّهةِ زجاجة" فهي الأنضجُ -في ما أرى- إذْ يمتزجُ فيها مفهومُ الغربةِ النفسيَّةِ مع مفهومِ الثَّورةِ على قِيَمِ واقعٍ ظالمٍ كما يُظهرُ المبدعُ الملتزمُ في الاعترافِ أمامَ الطَّبيبِ النَّفسيّ:

"أنا لستُ رجلًا" في أقسى اعترافٍ يمكنُ أنْ يقدمَ عليه رجلٌ التزم الصَّمتَ فترةً طويلةً لعدمِ وجودِ مَن يستوعبُه.... اعترفَ للطبيبِ حينَ ارتاحَ له، أمّا المعضلةُ الكبرى فكانتْ الخيانةَ حينَ يصنعُ الشُّهداءُ المجدَ ويسرقُه أصحابُ المناصبِ في ما اعتبرَه البطلُ (البيان الأخير).

قصورُ الخطابِ الدّينيِّ حينَ يكونُ الدَّمُ كالأنهارِ في الشَّوارعِ وإمامُ المسجدِ يتحدَّثُ عن الدَّمِ، ولكنْ أيُّ دمٍ؟ إنَّه دم الحيضِ والنَّفاس! تلكَ مفارقةٌ آلمت الرّاويَ فهتفَ: "ما فائدةُ أنْ نكونَ طاهرين من الخارجِ ما دامتْ دواخلُنا مليئةً بالنَّجاساتِ.. على الأقلِّ أنا قلبت الآية"(ص61).

أمّا في قصَّته التّاسعة "فوضى" فتمتزجُ فيها السُّخريةُ بالالتزامِ، حيث نجدُ أنفسنا أمامَ مسلاةٍ حينَ يتناولُ الرّاوي مصطلحَ الفوضى الخلّاقةَ في حوارِه مع رئيسِ التَّحريرِ: "ولِمَ

نفترضُ أنَّ المصيبةَ لا بدَّ أنْ تكونَ حبلَ المشنقةِ؟ ثمَّ ضحكَ بمرارةٍ، ربَّما رصاصةٌ سيقولونَ إنَّها رصاصةٌ طائشةٌ أو اندفاعٌ متهوِّرٌ لسيارةٍ سيزعمون أنَّ سائقَها فقدَ السَّيطرةَ أو أيّ شيءٍ آخر... فوضى فوضى... خلّاقة خلّاقة يا سيّدي.. قالها بنبرةٍ ساخرةٍ"(ص74).

في قصَّتِه العاشرة "كلبٌ وقلمُ رصاص" تَظهرُ الغرائبيَّةُ بوضوحٍ كتقنيةٍ من تقنياتِ السَّرد حينَ يكونُ الكلبُ معادلًا موضوعيًّا للقلقِ والانسحاقِ؛ قلق الإبداعِ وقلق الفكرةِ وقلق الواقعِ: "همهماتُها (الكلاب) تمرُّ من ثقبِ الباب.. فيما كبيرُها المتأهِّبُ على طاولتي يزيدُ زمجرتَه ويكشفُ أكثرَ عنْ أنيابِ خبرتها تمامًا"(ص78).

ويضيف: "أنهضُ عن الكرسيِّ، أمسكُ قلمًا، أرفعُه، أغرسُه في العينِ المتَّقدةِ، وأنكبُّ على الأوراقِ ألتهمُ البياضَ المستفزَّ"(ص79)... ويُظهرُ الكاتب في القصَّة لغةً خاصَّةً وقاموسًا متفرِّدًا:

"أذناي تملأُهما العتمةُ المحشوَّةُ بنباحِ كلابٍ تمزِّقُ الليلَ"(ص77).

"كلابٌ مذؤوبةٌ مزمجرةٌ"(ص77).

في القصَّةِ الحادية عشرة والأخيرة "وصيَّة" كانت الوصيَّةُ عدمَ التوقُّفِ عن الحُلمِ:

"احلمْ يا بنيّ احلمْ؛ فالإنسانُ دونَ حلمٍ هو إنسانٌ ميِّتٌ".

يتداخلُ الحلمان: حلمٌ بمستقبلٍ يعني الهدفَ، وحلمٌ في المنام: "اجعلها على الجدران حتى تراها تتحقَّقَ".

يسفرُ الحلمُ عنْ بصيصِ أملٍ حينَ يركضُ الصَّغيرُ إلى الجارِ، وفي ما يشبهُ التَّأويلَ أو النُّبوءةَ يترجَّلُ المسيحُ عنْ (صليبِه).. يسوعُ النّاصريُّ الذي يتلثَّمُ بالكوفيَّةِ ويحملُ البندقيَّةَ، هي الرِّسالةُ/ الحلمُ التي أرادها الكاتبُ.

* * *

ينحو حسن أبو ديَّة في هذه المجموعةِ القصصيَّةِ منحى التَّجريبِ؛ إذْ يتداخلُ عنده السَّردُ الواقعيُّ مع الغرائبيَّةِ والعجائبيَّةِ، كما تتعدَّدُ عنده مستوياتُ النَّصِ؛ إذ بوسعنا أنْ نغوصَ من السَّطحِ -وهو الفهمُ الأوليُّ للنَّص- إلى أعماقٍ أخرى تعكسُ تجربةَ الكاتبِ في الكتابةِ والوظيفةِ والحياةِ والنِّضالِ. وإذا كانَ السَّردُ بحاجةٍ إلى التَّعايشِ الحيِّ مع المكانِ وتفاصيلِه؛ فإنَّ ذلكَ يظهرُ واضحًا في عددٍ من قصصِه التي تناولت النِّضالَ الفلسطينيَّ: قصة "حلم" مثلًا.

ربَّما يكونُ أبرزُ ما في كتابة حسن أيضًا قدرتَه العاليةَ على "تكثيف" المشهدِ القصصيِّ، وهي مهارةٌ نحتاجُها في عصرِ (السُّرعة) حتى لا نغرقَ في السَّردِ الذي يشتِّتُ عن الهدفِ:

لقطةٌ قدْ تبدو عابرةً، مشهدٌ لا يتعدَّى دقائق، ولكنَّ حسن بقدرته الفائقةِ على التَّكثيفِ استطاعَ أنْ يرصدَ تفاصيلَه بدقَّةٍ في صفحةٍ واحدةٍ! قصَّة "فوضى" مثلًا. حتى في القصَّةِ الأطول نسبيًّا مثل "وصيَّة" لا يسترسلُ حسن في وصفِ المشهدِ وتفاصيلِه، وكأنَّه يركن إلى ذكاء القارئ، بل ينقلُه بتكثيفٍ واحترافٍ شديدين دونَ استرسالٍ.

يتمُّ سردُ المواقفِ والحالةِ النَّفسيَّةِ لبطلِ القصَّةِ فيها من خلالِ استخدامِ تقنية "تيّار الوعي"؛ إذْ يتمُّ تدوينُ أفكارِ البطلِ والأحداثِ التي تمورُ في عقلِه وعلاقتِه بكلِّ ما حولَه من خلالِ أفكارِهِ الخاصَّةِ جدًّا التي قدْ لا ينطقُ بها أصلًا للنّاس من حولِه! يظهرُ ذلك واضحًا في قصّة "طرقاتٌ تنثرُ الزَّغاريدَ".

إذن، وعودة على بدء، فالقصّة القصيرة تتناولُ قطاعًا عرضيًّا من الحياةِ تحاولُ إضاءةَ جوانبِه، أو تعالجُ لحظةً وموقفًا تستشفُّ أغوارهما، تاركةً أثرًا واحدًا وانطباعًا محدّدًا في نفسِ القارئ، كلُّ ذلك مشفوعٌ بنوعٍ من التّركيزِ والاقتصادِ في التّعبيرِ وغيرِها من الوسائلِ الفنيّةِ التي تعتمدُها القصّةُ القصيرةُ في بنائها العامِّ، والتي تعدُّ فيها الوحدةُ الفنيّةُ شرطًا أساسيًّا كما يرى النُّقادُ إضافةً إلى أنَّ الأقصوصة (القصّة القصيرة) تبلغُ درجةً من القدرةِ على الإيحاءِ والتغلغلِ في وجدانِ القارئ، كلّما طافتْ بالقربِ من الرُّؤيةِ الشعريّةِ.
لكنَّ الأمرَ المؤكّدَ أنَّ الكاتبَ اللمّاحَ يستطيعُ أنْ يثريَ عملَه إذا اعتمدَ على الرّمزِ، وتحوّلتْ كلُّ مفرداتِ العملِ لتصبحَ (حمّالةَ أوجهٍ) تحملُ وجهًا ظاهرًا للجميعِ، وآخرَ أعمقَ لا يدركُه إلا المتذوِّقُ الجيِّدُ، وهو ما أطلقتُ عليه (تعدُّد مستوياتِ النّص) في موضعٍ آخر من هذه القراءةِ.
ومن المفيدِ أنْ نختمَ بسماعِ صدى قراءةِ القصّةِ القصيرةِ لدى الأدباءِ والمبدعين والكتّابِ، فأحدُهم تحدّثَ عن شعورِه إثرَ قراءةِ قصّةٍ جيِّدةٍ: "كأنكَ تشرب كأسَ قهوةٍ سوداءَ مركّزةٍ دفعةً واحدةً وأنتَ على عجلٍ من أمرِك، لتتركَ مفعولَها يفعلُ الأفاعيلَ في دواخلِك الذّاكنةِ؛ كذلك هي قراءةُ قصةٍ قصيرةٍ جيِّدةٍ". وفي رأيي لمْ يفعلْ حسن أبو دية في مجموعته (جسد) إلّا هذا.. المجموعة التي أتمنى أنْ تجدَ وقفاتٍ أطولَ وأعمقَ ممّا فعلتُ ■



جماليّةُ الانفتاح على الإنسانيّ في مسرحيّة "شواهد ليل" للمخرج "خليل نصيرات"

د. وصال العش عزديني/ تونس

قَد يشكِّلُ العرْض الفنيّ المسرحيّ أفقًا ننفتح من خلاله على جوهر قضيّة إنسانيّة مسلوبة؛ كمسرحيّة "شواهد ليل"، تلك التي وظَّفها المخرج المسرحي خليل نصيرات لمعاينة قضيّة عميقة يتعرَّض لها "مجهول النَّسَب". إنّها أزمة حياتيّة مستعصية تعاني منها فئة اجتماعيّة مقهورة بلا نسبٍ عائليّ ولا سندٍ عاطفيّ في مجتمعاتنا العربيّة. تخاطب هذه الممارسة المسرحيّة في استشكالها النّاقد، والضّمائر الإنسانيّة الحيّة، وتطرح القضيّة في وجودها المقلق أنطولوجيًّا، حاضرًا وماضيًا ومستقبلًا. فهل تعبِّر هذه اللَّوحة المسرحيّة عن آلام هذه الفئة المهمّشة؟ وبأيّ كيانٍ مسرحي مثّلت الشّخصيّات الألم فنًّا؟ وكيف ننفتح بهذه الممارسة الفنيّة إنسانيًّا على العالم؟ وهل ينفلت المسرح إذًا، من إمكانيّة قراءته كموضوع ماديّ؟ وهل تتجاوز الممارسة المسرحيّة بعمقها كلّ تحديد؟ ما مقام الممارسة الفنيّة بين جدل كينونة ماديّة مستهلَكة وكينونة فاعلة وواعية؟ أين تكمن ماهيّة الإنسانيّ في هذه المسرحيّة؟ وما السّبيل إلى الإمساك به وهو في حراكه المتجدِّد وتعيُّنه الغريب بين ما هو ماديّ وما هو ذاتي؟

في الانفتاح على الإنسانيّة المهمَّشة

ترتبط هذه الممارسة المسرحيّة بالالتزام الفنّي في شخص المخرج المسرحي خليل نصيرات، الذي نبّأ القارئ منذ بداية العرض المسرحيّ، بضرورة الانفتاح على الذّات الإنسانيّة في الفنّ وضرورة مواجهة المصير. فإذا كان الشّاب "عزمي" في المسرحيّة مثالًا لشخصيّة مسرح الخطيئة في مجتمعاتنا العربيّة، إلّا أنّ شخصيّة "رتيبة" الفنيّة مثّلت ظلم الألم وجبروته في مجتمعها.



لا وجود لحياة أبديّة ولا لسعادة خالدة، ولكن وحده الصّدام مع الآخر- المجتمع هو ما يبقى في الذّاكرة الإنسانيّة ليقع استحضاره على الخشبة المسرحيّة من خلال تمثُّلٍ دراميٍّ نفسيٍّ واجتماعيّ. إنَّ عرضًا مسرحيًّا مثل "شواهد ليل"، الذي عُرِض على خشبة مسرح الفنّ الرّابع في تونس العاصمة مساء يوم السبت 13 كانون الثاني/ جانفي 2018، كَشَفَ عن تصدُّعات حياة فئة من النّاس والتزام المخرج الفنّان تجاهها، وأكّد أنَّ العلاقة بالفنّ المسرحي ليست إنسانيّة إلّا من خلال القضايا الخاصّة؛ لكنّهُ حمل معه استشكالًا بشأن مسرحة واقع القضيّة في العمق الإنسانيّ على خشبة المسرح. لقد مثّلت "سوزان البنوي" شخصيّة "رتيبة" الحامل، وجسّد "ثامر خوالدة"

شخصيّة "عزمي" الميكانيكي، وتقمّص "عبدالله العلاّن" شخصيّة المصوّر الفوتوغرافي. كشفت هذه الشّخصيّات الألم المنسي من خلال تمرُّس ممثّليها على هذه التّجربة الفنيّة، فتقمّصوا جميعًا الدّوْر الفعّال في مسرحة قضيّة مجهولي النّسب. قد يبدو العرض المسرحي نقدًا للمشرِّع الأردنيّ وغوصًا في الدّمار النّفسيّ الذي سبّبه فعله الإجرائيّ.

لقد انطوى النصّ المسرحيّ على صور معبِّرة ولوحات مجسّدة لـ"شواهد ليل" داخل عتمة ليلٍ مظلم واعترافات بريئة صريحة، وتجلّيات متعمّقة في خبايا النّفس الإنسانيّة، وانفتاح جليّ على الشّخصيّات داخل مسرح الحياة اليوميّة. انفتح المخرج بهذا النصّ على آلام الكينونة الإنسانيّة المهمّشة في المجتمع العربيّ الإسلاميّ، فحرّك بهذا التفجُّع إنسانيّة المتقبّل وأيقظ في القارئ تساؤلات وجوديّة في معنى المصير. إنّها العودة إلى حقيقة هذا الكائن المهمّش والمنبوذ في مجتمعاتنا. بيّنت هذه الممارسة الفنيّة أنّ كتابة الألم فنًّا، وممارستها فعليًّا، ما زالت تحافظ على خلودها الأبديّ في السّاحة الفنيّة.

حَمَلَت هذه المسرحيّة صُوَرًا متعيّنة فنيًّا ومواكبة للقضايا الإنسانيّة اليوميّة، فصاغ المخرج المسرحي خليل نصيرات ثنائيّة علاقة الفنّ بالإنسان في عُمق الألم الوجوديّ. إنّنا ننفتح على نصّ مسرحي وصور وقضايا وإخراج وإضاءة وتزويق ومصير وآمال وآلام... مصيريّة بالضّرورة، لكنّها مجهولة النّسب. مثّل نصّ خليل نصيرات معنى البحث عن الحياة في بقايا حياة إنسان دون نسب ودون عنوان ودون تاريخ... إنّ الكتابة المسرحيّة هي إنصاتٌ عميقٌ لروح الإنسان المعذّب وانفتاحٌ جميلٌ على الكينونة الإنسانيّة وسبيل نحو نور مضيء وعزم يفنِّد الرّتابة...

لذلك، سعى نصيرات إلى كشف خبايا الذّات المهمَّشة التي تسعى بعزم ثابت إلى حياة كريمة، فيطلب المخرج من شخصيّاته تعرية الوجه الخفيّ لهذه الفئة المضطَهَدَة. ولعلّ السيّارة المتجسِّدة في هذه الممارسة المسرحيّة، تمثِّلُ فعل نظرٍ لمقامٍ تصيَّرَت به سلطانًا في المسرحيّة على الرَّغم من بساطتها وقِدَمها: إنّها سيّارة الحياة. لقد حرص خليل نصيرات على إبقاء السيّارة بالية وعليها ركام التّراب وبقايا الصّدأ داخل ديناميكيّة ضوئيّة محايثة للمشهد الفنّي، حتّى يستكمل هذه الدّيناميكيّة الحيّة للحياة. كما فعَّل الموضوع المسرحيّ بالشّخصيّات الثّلاث، باعتبارها عناصر أساسيّة في مسرحة هذه اللّوحة الفنيّة.

تنبض لوحة خليل نصيرات المسرحيّة بواقع حيّ مؤلم لأنّها صاحَبَت استغاثة حياة شخصيّة من مجهول النَّسَب. يطلب هذا الإنسان حقّه كمواطن، عبْر مسيرة جاهدة وعسيرة تمثّلت في كلّ من "عزمي" و"رتيبة". لكنَّ، الجديد في نصّ نصيرات لا يستوفي منتهى حقيقته إلّا بتعيُّن الرّمز السيميولوجي السيّارة- الحياة ككينونة واقعيّة في مجتمعنا، وكذات تكتب الحياة بألم وقلق.

إنّه مقصد الفنّان الإنسان في هذه الحياة، حيث



يعبّر إنسانيًّا عبْر الذّاتي والفكري والمستقبلي والحقوقي. وهو الفنّان الفاعل في هذه الحياة، يعبّر بطريقة واعية وحرّة عن تعيُّن الأثر المسرحي كذات تكتب لتنفتح على الكينونة وعن الحقّ في الحياة كمواطن عادي. تحيي المسرحيّة الفنيّة مفهوم الحياة البالية وتحمّل الذّات الإنسانيّة مسؤوليّة العبث بمصير الإنسان في طيّات الحياة. إنّه الحقّ في الحياة الكريمة التي نعبّر عنها مسرحيًّا وكتابةً ورسمًا وفنًّا وشعرًا... فيتجلّى الموضوع الجمالي والتّجربة الجماليّة[1] ذاتيًّا على أرض[2] الفنّ المسرحي. تعبّر قدرة الفعل الفنّي في المسرح عن مدى انخراط فعل المخرج وتجسُّده داخل شبكة الذّات الملتزمة بجميع أنماطها. لكن، إذا كان الفنّ من جهة موازية يتحقّق إنسانيًّا بإلهامِه وإنتاجِه لجمهور، أفلا يكون المخرج قد استكمل بهذه العلاقة كإمكان أنطولوجي يخدم الكينونة تأصيلًا لتجلّيها؟

في الحضور الأنطولوجي للموضوع المسرحي

تبعًا لتحقُّق الذّات الإنسانيّة عبْر الممارسة المسرحيّة، تُبيِّنُ الصّور الفنيّة التي عكست ماديًّا رموزًا سيميولوجيّة، تبيّن الحضور الأنطولوجي للموضوع المسرحي وتجسّد الحياة ببعديها المادّي واللّامادّي. لقد سعى المخرج المسرحي إلى جعل سيّارة "رتيبة" في وسط الخشبة المسرحيّة، بوصفها مادّة فنيّة، تحمل كيانًا وتاريخًا. فتتولّد الشّخصيّات من سيّارة الحياة بآلامها وآمالها عبْر مسرحة الحضور الإنسانيّ في بُعده الأنطولوجي[3]. تتمثّل الذّات فنيًّا عبْر

---

(1) انظر: Dufrenne Mikel, Phénoménologie de l'expérience esthétique, t. 1: L'objet esthétique, 3ème éd. Paris, PUF, coll. Épiméthée/Essais philosophiques, 1992. (1ère éd. 1953, 2ème éd. 1967), pp.16-17.

(2) «أرض الفنّ»: أردنا بهذا التّوصيف أن نؤصِّل الفنّ أنطولوجيًا في رحم الأرض ورحم ذات الفنّان. وذلك استبعادًا لكلّ تعالٍ وتأكيدًا للحضور الحيّ للمعنى في الممارسة المسرحيّة.

(3) انظر: Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, t. 1 , op. cit., p.139

الشّخصيّات، فينعكس الحضور الأنطولوجي في المسرحيّة الّتي تفكَّرت قضيّة إنسانيّة مستشكلة ذاتيًّا واجتماعيًّا. تكشف لنا هذه الممارسة المسرحيّة عن تاريخ آلام الشّخصيّات وشعورها المغترب داخل الوجود. فما دوْر الممارسة الفنيّة إزاء هذا الحضور المغترب؟ يترك الفنّان جانبًا كلّ أخلاقيّات المجتمع وضغوطاته وطابعه المقترن بظهور التصوُّرات اليوميّة والرّتيبة. فما ذنب مجهولي النَّسَب وفاقدي السَّنَد؟ لماذا يحطّم الآخر بقايا أنفس هذه الفئة؟ لماذا يحاسبهم المجتمع على أخطاء لم يرتكبوها؟ لكن، ما الذي يقدّمه الفنّ المسرحي بهذا الموضوع المجسَّم وبالشّخصيّات ورموزها؟ هل نرى في المسرحيّة ضرورة اختراق كلّ رتابة والعزم على هذا "النّشاط المبدع الخلّاق"[4]؟

إنَّ الفنّ وإنْ حمل مبحثه الإيتيمولوجي التباسًا وتعقّدًا، فإنَّه يظلّ مرتبطًا في الأصل بالذّات والعالم والتّقنية والإنتاج الإجرائي والأداتي واليدوي والصّناعي... وعليه، تبلغ بنا هذه الوحدة المفهوميّة المرتبطة بالعالم في تعيُّنها الفنّي إلى أرضيَّة مناقضة للأولى؛ أرضيّة تصوّر سيّارة الحياة الرّتيبة. يعبِّر عنها المخرج جماليًّا ويخرجها من شيئيّتها إلى مشهد فنّي جمالي. بل، إنَّ الاستفادة من حضور السيّارة كتجسُّد وإبداع وإنتاج يُبيِّنُ الكينونة الإنسانيّة في أنطولوجيّتها ومصيرها الدّائم. إذ تثبت السيّارة كينونتها في هذه المسرحيّة حتّى ضمن تحديدات الحياة وآلامها. وحيث يعترف المخرج بعمق انشغاله بمسألة قضيّة مجهول النَّسَب كأرضيّة تعرّي القِيَم الإنسانيّة.

أرضيّة فنيّة على خشبة المسرح التّونسي، يرتقي فيها الإخراج المسرحي لخليل نصيرات والفنّي للشّخصيّات المسرحيّة إلى درجة الإبداع الخارق. إنَّ مشروع نصيرات كان الغرض منه تقديم تأسيس فنّي، ينقد من خلاله القواعد الكلاسيكيّة للفنّ وللذّوق وللمجتمع. فإذا ما ارتسم الفنّ على خشبة المسرح تشاركيًّا وذاتيًّا وكان أرضًا للجمال، فإنَّ لفت النّظر إلى الوصف الأفلاطوني للجمال يُطْلَبُ كقانون للأثر الفنِّي النّاجح. كما ننبِّه، في هذا الشّأن، إلى حضور فكرة المحسوس في الممارسة المسرحيّة، للتّأكيد على استعادة مناخ تسجّل فيه جماليّات "باومغارتن" ضمن التّقليد الأفلاطوني الحديث[5].

فحين يشكِّل المخرج المسرحي شخصيّاته وينقلها من التحجُّب إلى التعيُّن، ومن المسكوت إلى المكشوف على خشبة المسرح، إنَّما هو يبدع كينونات ذاتيّة تنتظم من خلالها الممارسة الفنيّة حسيًّا وأنطولوجيًّا. وبالتّالي، يزداد القول عُمقًا في

(4) سوريو (إتيان)، تقابل الفنون، تعريب بدر الدّين القاسم الرّفاعي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص63. ينبّهنا سوريو إلى أنَّ الأثر الفنِّي هو، بلا ريب، جوهر النّشاط الفنّي والذّاتي. وأنَّ الحديث في معنى الفنّ لا يكتسب قيمة إلاّ بالأثر كما لا تكتسب الممارسة المسرحيّة قيمة إلاّ بالنصّ الجميل.

(5) انظر: Baumgarten (Alexander Gottlieb), Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l’essence du poème et de la Métaphysique (§§. 501-623), trad., présentation et notes par J.-Y. Pranchères, Paris, éd. de l’Herne, 1988, pp. 9-12.

حديثنا عن مفهوم الكتابة المسرحيّة؛ لأنَّ الأمر يحتِّم أن نكون أمام مسرحيّة فنيّة ملتزمة فنيًّا بقضايا الإنسان الحياتيّة. فقد نلتزم بموقف وقد نلتزم "برمز أو بكلمة أو بكلمات"(6)، وما رموز أسماء الشّخصيّات في "شواهد ليل"، إلاّ دليل على شعريّة النصّ المسرحي وعمقه الجمالي. فما الجمال؟ وما الذي نقصده عندما نقول: إنَّ هذا جميل؟ أهو ما يستهوي الأذن والعين بتجانسه؟ لكنَّ تفعيل المخرج خليل نصيرات للأرضيّة المسرحيّة لم ينحصر في شخصيّة "عزمي" أو في شخصيّة "رتيبة"، بل تجسّد في شخصيّة المصوِّر الذي كان موثِّقًا للحدث المؤلم في تلك اللّيلة. كما حاولت هذه الشّخصيّة المسرحيّة محاكاة الإعلام في مَسْرَحَة الحياة. فهل يمكن أن يعكس هذا الفعل المصوَّر الحقيقة في تجلّيها غير المزيَّف؟ وهل يمكن تصوير الألم؟

لا يمكن لهذه الوسيلة التّقنيّة تسجيل كلّ اللّحظات المؤلمة، لأنّ ما يصوّره المصوّر أو الإعلامي لا يقدِّم الصّورة العميقة والكاملة والشّاملة لأيّ قضيّة كانت. إنّ مسرحة الحياة الشّخصيّة لـِ"عزمي" مثلًا لا تعكس الواقع الذي عايشه في المجتمع. كما لا يمكن اختزال حياة "رتيبة" في لحظة من لحظات الضّغط على زرّ العدسة؛ لأنّ عدسة المصوّر أو الإعلامي لا يمكن لها أن تخوض تجربة الطّبيعة الإنسانيّة الحيّة، ولا يمكن لها تفهُّم الأشياء الحياتيّة اليوميّة المحيطة، ولا الغوص في خبايا النّفس الإنسانيّة.

خاتمة

للعمل المسرحي أنطولوجية فنيّة خاصّة تحترم الإنساني والذّاتي أيضًا. لقد أعادت هذه الممارسة الفنيّة إنتاج واقع حيّ، تمثَّلَ من خلال إنتاج نصّ بإبداع فكري حرّ. لذلك يمكن قراءة هذه المسرحيّة فنيًّا وشعريًّا وفلسفيًّا وسيميولوجيًّا... خاصّة وأنّ زاوية النَّظر الفنيّة للمخرج المسرحي خليل نصيرات استأنفت النّظر في الممارسة المسرحيّة بالتطرُّق إلى قضيّة اجتماعية حادّة. وبالتّالي، تدفعنا الذَّات الفنيّة للشّخصيّات المسرحيّة إلى البحث عن سرّ هذا العطاء الفنّي كمعطى فنّي في الممارسة المسرحيّة. فعندما يتحقّق العطاء الفنّي تعبِّر الذَّات عن الإنساني في الممارسة المسرحيّة، وعن وحدة العمل في صميم النصّ- المادّة الذي يمثِّل مجال اهتمام المخرج المسرحيّ. فأن يكتب الفنّان والمخرج المسرحي آلام هذه الفئة المهمّشة ويعرّي حقوقها المسلوبة كمواطنين عاديّين، يؤكّد ضرورة البحث عن فلسفة القِيَم الإنسانيّة التي غفلت عنها مجتمعاتنا العربيّة. إنّ مجتمعاتنا في حاجة إلى يقظة فكريّة وفلسفة منيرة وحياة إيتيقيّة تنفتح على المسكوت وتحطّم بقايا الأخلاقيّات الزّائفة ■

---

(6) Champy (Philippe) et Etévé (Christiane), Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, 2ème éd., Paris, Nathan, 2001, p. 203.

التَّأويليّة والتلقّي المسرحي

عواد علي / العراق

عَلى الرَّغم من أنَّ نظريّة (الجماعة التَّأويليّة (Interpretive Community) (ترجمها بعضهم بـ"المجتمع التَّفسيري")، التي ظهرت عام 1976، في مرحلتها المتأخِّرة الأكثر نضجًا، كما قدَّمها الناقد الأميركي "ستانلي فيش" في كتابه "هل ثمّة نصّ في هذا الصفّ؟"، تتمحور حول قارئ الأدب، فإنَّها يمكن أن تشمل متلقّي المسرح والأشكال الفنيّة الأخرى أيضًا، لأنَّ فعل القراءة أصبح ذا دلالات واسعة ومتشعِّبة في المناهج النقديّة الحديثة، ولم يعُد يقتصر على تحليل أو تفكيك أو استنطاق أو تفسير النُّصوص والخطابات المكتوبة، بل صار يشمل كل هذه الفعاليات الناتجة عن تلقّي الأعمال والآثار الإبداعيّة المرئيّة والسمعيّة تَلَقِّيًا نقديًّا ممنهجًا.

ركَّزت هذه النظريّة على مفهوم القارئ العليم، أو المثالي (على غرار الرّاوي العليم في نظريّة السَّرد) الذي يتحدَّد من خلال الكفاءة اللغويّة لهذا القارئ، ومعرفته الناضجة بالدّلالات والمعاني، إضافةً إلى كفاءته الأدبيّة. ويرى "رامان سلدن" أنَّ "فيش" حاول في هذا الكتاب إقناع القرّاء بتبنّي مجموعة من افتراضات الجماعة، لكي يفعلوا ما فعله هو حين يقرأون، وطالبهم بأن يقوموا بإجراء تعديلات، أو تكييفات على التوقُّعات وهم يمرّون بالنُّصوص من خلال منظور دعاه بـ(الأسلوبيّات التأثيريّة Affective Stylistics). إلاّ أن مطالبته هذه انصبَّت على المستوى الموضعي للجملة مباشرةً.

وقد مارس "فيش" هذا الضَّرب من النَّقد بنفسه في دراسته لقصيدة "الفردوس المفقود" للشاعر الإنجليزي "ميلتون" ناظرًا، من خلالها، إلى الشيطان بوصفه بطلًا في القصيدة. وبنى "فيش" على ذلك كيف أنَّ التحوُّلات المفاجئة

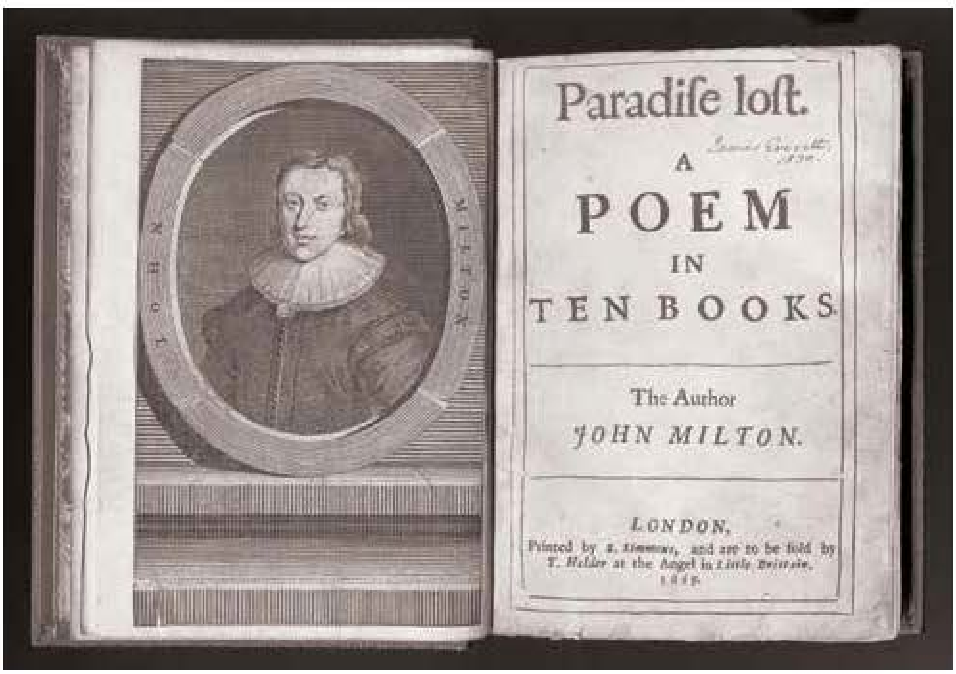
والتّناقضات بين المقدّمات والنّتائج والورطات ذات التّركيب الخاص التي يوظّفها بعض الكُتّاب إنّما هي خلاصة المادة التي يصنع منها القارئ هذا الشيء الغامض الذي يسمى "المعنى".

تتكوّن الجماعة التّأويليّة، في رأي "فيش"، من أولئك الذين يشتركون في ما بينهم في مجموعة من الاستراتيجيات التّأويلية التي لا تتعلّق بفعل القراءة (بالمعنى التقليدي)، بل بعمليّة كتابة النّصوص وتشكيل سماتها، وتقرير أهدافها.

وفي إطار مفهوم الجماعة التّأويليّة لا تصبح كلّ التّأويلات المحتملة لنصٍّ ما مقبولة، بل يُستبعد بعض منها لأنه يكون خارج إطار الاستراتيجيّات التّأويليّة التي أقرّتها المؤسّسات الأدبيّة. إلّا أنّ "فيش"، بحسب "سوزان بينيت"، يعتقد بأنّ هذه المؤسسات، التي تنطوي على جماعات تأويليّة، قابلة للتّغيير في سياقات زمنيّة مختلفة (ينظر كتابها: جمهور المسرح، ص94).

وقد ينتمي القارئ الواحد إلى أكثر من جماعة تأويليّة واحدة في حياته المختلفة، لكنه يقارب النص في لحظة محدّدة في ضوء استراتيجيّة الجماعة التي ينتمي إليها في تلك اللحظة. وقد يترتّب على ذلك بالطّبع أن تتغيّر قراءة القارئ الواحد للنص نفسه مع تغيُّر انتمائه من جماعة تأويليّة إلى جماعة أخرى. وهذا يعني، كما يقول عبد العزيز حمودة، أنّ التغيُّرات في تأويل النص تعرف الحدود والضّوابط، إنّها تغيُّرات محدودة ومحكومة، لأنّ القارئ ليس طليق اليد تمامًا في استخدام أيّ استراتيجيّة قراءة تحلو له (ينظر كتابه: المرايا المحدّبة، ص328).

يلتقي "فيش"، إلى حدٍّ ما، في وضع ضوابط للقراءة، مع "أمبرتو إيكو"، الذي يرفض التّأويل الحُرّ، وتجاهُل مقاصد النصّ، ويدعو إلى احترام خلفيّة النص الثقافيّة واللسانيّة، ومراعاة نواياه، التي هي نوايا المؤلف النّموذجي (المختلف عن



المؤلف الفعلي) بوصفه استراتيجيّةً نصيّةً، وفْق قواعد وضوابط تأويليّة يمكن من خلالها الحسم في صحّة التّأويل. وهو ينطلق من كوْن الأعمال الإبداعيّة تدعو قرّاءها إلى حريّة التّأويل، لأنها تقترح عليهم خطابًا ذا مستويات قراءة متعدِّدة، وتضعهم وجهًا لوجه أمام التباس اللغة والحياة. على أنه لكي يحدث التقدُّم في هذه اللعبة، حيث يقرأ كلّ جيل تلك الأعمال بطريقة مختلفة، ينبغي أن يكون القرّاء مأخوذين باحترامٍ عميقٍ حيال مقاصدها النصيّة.. وبذلك يؤكد "إيكو" الجدليّة القائمة بين حقوق الأعمال الإبداعيّة (النصوص أو العروض المسرحيّة) وحقوق المؤوِّلين، أو بين قصديّة تلك الأعمال (وهي قصديّة تقوم على استراتيجيّة سيميائيّة) وقصديّة متلقّيها، على الرّغم من إحساسه بأنّ حقوق المؤوِّلين فاقت في السنين الأخيرة كلّ الحقوق (ينظر كتابه: التّأويل بين السيميائيّات والتفكيكيّة، ص88،87).

كتب "فيش" في مقال لاحق بعنوان "عمل الجماعة المسلسلة: التّأويل في القانون والنّقد الأدبي" عن تلك الضّوابط بصراحة فقال: "إنّ المؤوِّلين يقيِّدهم وعيهم بما يمكن لهم عمله وما لا يمكن، وما يُعقل قوله وما لا يعقل، وما يمكن سماعه وما لا يمكن كشهادة في مشروع معيَّن، وفي حدود تلك القيود فقط يستطيعون، ويدفعون الآخرين لاستطاعة رؤية شكل الوثائق التي يلتزمون بتأويلها" (ينظر: حمودة، المرجع السابق، ص329).

لكن هذا القول يبدو، من وجهة نظر بعض الدّارسين، متناقضًا مع جوهر نظريّة التلقّي القائم على حريّة الفرد في قراءة النص وإعادة كتابته، وذلك لأنَّ المحاذير والضّوابط التي يشير إليها "فيش" تحوِّل القارئ إلى مجرَّد مفسِّر لِما هو موجود في النص من ناحية، ثم إنَّ تأويله لا يمكن أن ينجح كما يحلو له لأنَّ جماعة التّأويل تحدِّد له أفُقَهُ بحكم انتمائه لها من ناحية ثانية. إنه يتحوَّل إلى مجرَّد شارح يتعامل مع النص بحسب مجموعة من الضّوابط والمحاذير. إلاّ أن "فيش" يسوّغ الدّور المقيّد للقارئ، ويرفض التّمييز بين شرح النص وتغييره (أيْ إبداع نصّ جديد من خلال تأويله)، مؤكِّدًا على "أنَّ شرح نصّ يعني إبراز شيء فيه لم يكن يوصف به من قبل، أي تغييره عن طريق التّشكيك في الشُّروح التي كانت تغييرات بدَوْرها ذات يوم. إنَّ الشَّرح والتَّغيير لا يمكن أن يكونا نشاطين متعارضين... لأنهما نفس النشاطين"(المرجع نفسه، ص330).

لكنَّ هذه المساواة بين مفهوم الشّرح ومفهوم التّأويل لا يمكن التّسليم بها، من وجهة نظري، لأنَّ وظيفتيهما متباينتان، وليستا متعارضتين بالضّرورة، فالأوَّل يهدف إلى توسيع النص وتفصيله وتوضيح مقاصد مؤلِّفه، وإجلاء ما كان غامضًا منها، والتَّعليق عليها متى اقتضت الحال ذلك، فقد يؤلف شخص ما كتابًا شديد التّلخيص، بحيث لا يتمكّن القارئ من إدراك كلّ الجزئيّات التي يقصدها المؤلف، فينبري شخص آخر لشرح هذا الكتاب، كما لو كان يفتحه ويوسّع ما بين معانيه، حتى إنّهُ قد يشرح السَّطر الواحد

في صفحة كاملة، أمّا التّأويل في منظور النّقد الأدبيّ، فإنه، على الرّغم من اختلاف المناهج الحديثة في تحديد استراتيجيّاته، فإنه يهدف إلى تقديم فهم جديد للنص، وبناء معنى محتمل له من خلال قراءة حاذقة، مستبصرة لمعطياته غير المباشرة (الظاهرة)، وفكّ رموزه،، وملء فجواته، "والكشف عن العلاقات والتّرابطات التي لم يُكشف عنها من قبل، أو التي لم يُفكّر فيها من قبل"، كما يقول "جوناثان كلر"، في استقلال عن مقاصد المؤلف، أو نواياه. ولكي يتحقّق هذا التّأويل فإنّ المؤوّل يواجه النص بمجموعة من الإجراءات، كالمُحاورة، والمُساءلة، والجدل، والمُغايرة، والمُضاهاة، والاستنطاق...إلخ.

وعلى الرّغم من أنّ "كلر" قد أعطى دعمًا عامًا لأهداف "فيش"، فإنه وجّه إلى موقفه انتقادين لاذعين، كما يقول "رامان سلدن": "الأوّل أنّه يخفق في التّنظير لأعراف القراءة. أي أنه يخفق في أن يسأل ما الأعراف التي يتّبعها القرّاء حين يقرأون. والثاني أنّ دعواه في قراءة الجُمَل كلمة كلمة في متوالية زمنيّة أمرٌ مضلّل، فما مِن سببٍ للاعتقاد بأنّ القرّاء يواكبون الجُمَل فعلًا بهذه الطريقة التدريجيّة المتقطّعة". ويسوّغ "سلدن" اعتراضه على مقولة "الجماعة التّأويلية" بأنّنا إذا قبلنا بها "فلن نحتاج إلى المُفاضلة بين الأسئلة التي تخصُّ النص، والأسئلة التي تخصُّ القارئ، إذ تختفي معضلة الذات والموضوع اختفاءً كليًا" (ينظر: كتابه السابق الذكر، ص172).

ثمة موقف نقدي آخر يرى أنّ نظريّة "فيش" ضخّمَت دوْر الذات القارئة، وهمّشت دوْر بعض العناصر الثابتة في النص. وعلى العكس من "سلدن"، ترى "سوزان بينيت" أنّ التّحليل الزمنيّ التعاقبيّ لعمليّة التلقّي في المسرح يؤيّد مفهوم "فيش" عن الجماعات التّأويليّة، وتستند في رؤيتها إلى تجارب تلقّي عروض مسرحيّة (هارولد بنتر) "حفل عيد ميلاد"، ففي العام 1958 نتجت عن تجارب عرضها الأوّل ردود أفعال متناقضة من جانب جماعات تأويليّة مختلفة، في حين أبرَزَت تجارب عرضها الثاني عام 1964 أنّ الاستراتيجيّات التّأويليّة لمتلقّي المسرح في لندن قد أعيدت صياغتها وتشكيلها بسبب تعرُّضهم لتيّارات الدراما الجديدة ■



السينمائي بعين شاعر

عدنان مدانات/ الأردن

يَعْرِفُ تاريخُ السينما الإبداعيّة الكثير من الأفلام التي صنعها مخرجوها واعتُبرت تحفًا فنيّةً أو شعرًا سينمائيًّا. ويدين تاريخ السينما في حالات كثيرة لشعراء مبدعين مارسوا كتابة السيناريو السينمائي، فطبعوا الأفلام بطابعهم الخاص المميَّز، ومنهم، على سبيل المثال، الشاعر الفرنسي "جاك بريفير" والذي ندين له بواحد من أجمل أفلام الرُّسوم المتحرِّكة وهو فيلم "الملك والعصفور"، إذْ كَتَبَ نصّ التَّعليق له فأضفى على حكاية الفيلم البسيطة الموجَّهة للأطفال جمالًا خاصًّا، والشاعر السينمائي الفرنسي السريالي "جان كوكتو" والشاعر الروسي "يوفتشنكو" الذي كتب السيناريو لعدد من الأفلام، وغيرهم.

وهناك الكثير من السينمائيّين الذين صنعوا أفلامهم برؤية شعريّة أو حتى صنعوا أفلامًا اعتبرها النقّاد قصائد سينمائيّة، ومن أبرز الأفلام الكلاسيكيّة التي وُصفت بأنها قصيدة سينمائيّة الفيلم الياباني "الجزيرة العارية"(1960)، وهو فيلم تجري أحداثه دون أيّ حوار بين الشخصيّات؛ وهُم زوج وزوجة وطفلان، يعيشون في جزيرة لا ماء فيها، ويقضون أيامهم في جلب المياه بالقارب من جزيرة مُقابلة.

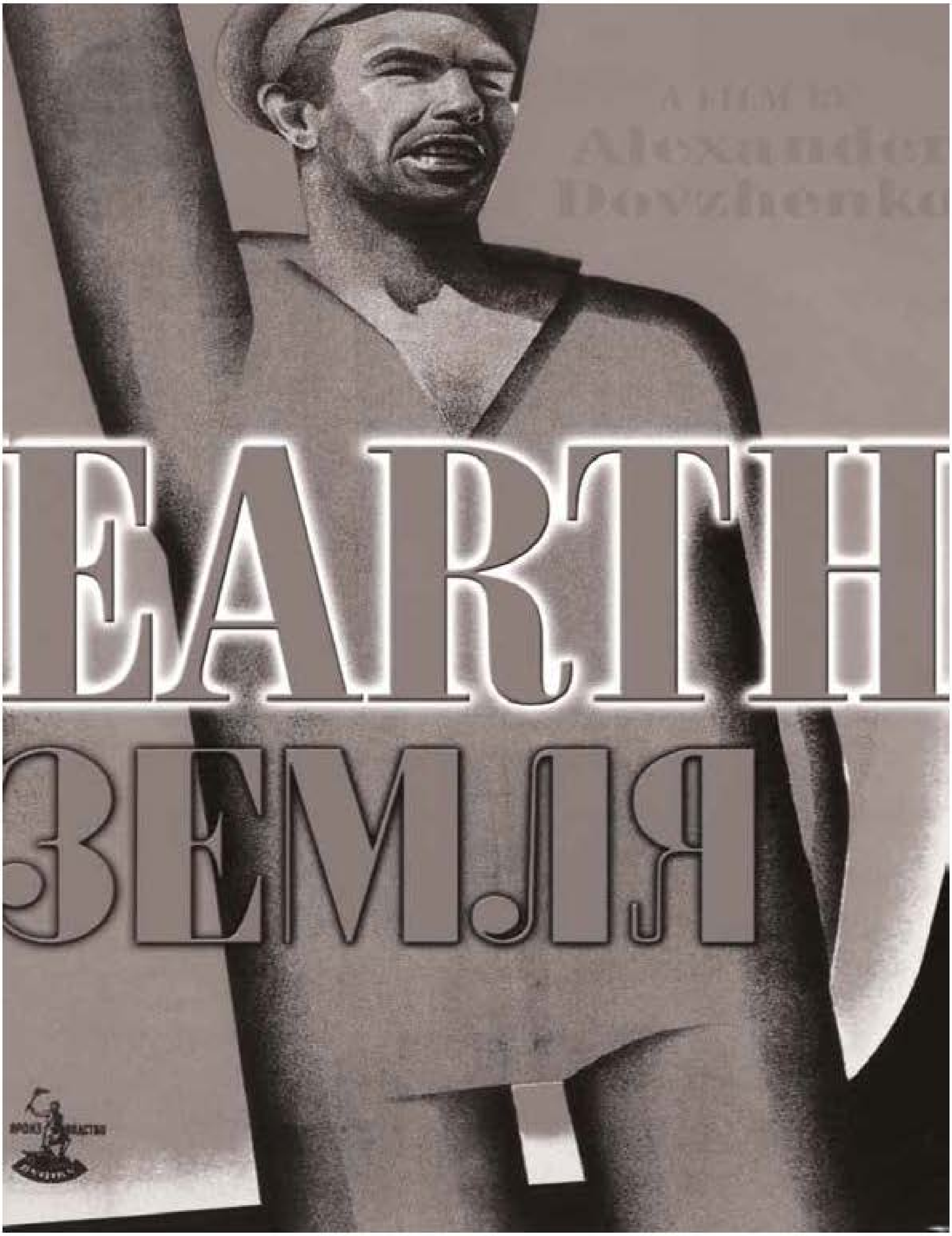
وقد عرف تاريخ السينما منذ ثلاثينيّات القرن العشرين بداية تشكُّل تيّار السينما الشعريّة في العديد من السينمات الأوروبيّة، وأوّلها فيلم المخرج السوفييتي "دوفجنكو"، الذي صنع فيلم "الأرض" في بداية ثلاثينيّات القرن العشرين واعتُبر الفيلم مؤسّسًا لاتّجاه السينما الشعريّة: بَعْدَ لوحات رائعة للرّيح وهي تحرّك سنابل القمح والأشجار والنبات، يبدأ فيلم "الأرض" بمشهد رجل عجوز يحتضر، فيما هو يرقد على ظهره في بستان مليء بالأشجار في انتظار الموت ويقضم

من تفاحة بتلذّذ، ثمرات التفاح تتناثر على الأرض من حوله، وقرب قدميه طفل يلهو، فيما يجلس بجانبه عجوز آخر يطلب منه أن يبعث له بأخباره من العالم الآخر.

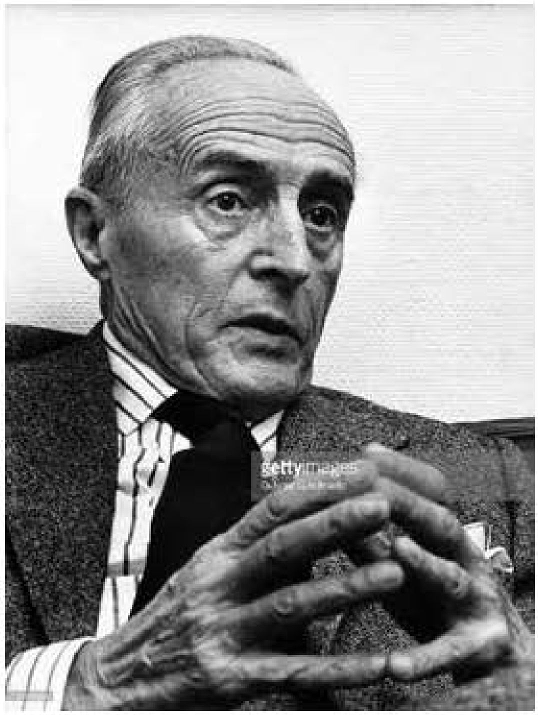
يعرّفنا تاريخ السينما على العديد من النّماذج الفيلميّة التي امتزج فيها الشعريّ بالسينمائيّ، أو التي يمكن فيها العثور على حالات تَشابُه أو على "تناص" بين مشاهد فيلميّة وقصائد شعريّة. من هذه المقارنات ما نجده في فيلم فرنسي أنتج في العام 1931 أخرجه المخرج "رينيه كلير" بعنوان "الحريّة لنا". يتضمّن الفيلم مشهدًا أخّاذًا نرى فيه عاملًا هاربًا من المصنع الذي يُدار بقبضة حديديّة وكأنه سجن، وهو مستلقٍ على العشب في أحد الحقول، غير بعيد عن مبنى المصنع، يستمتع بجمال الطبيعة ودفء الشمس، مكتفٍ بمتعة الطبيعة المحروم منها. ثم يقترب اثنان من رجال الشرطة فيكتشفانه، يرفعانه عن الأرض من ذراعيه ويسيران به نحو المصنع، لكنه يتفلّت منهما بلطف ليقطف زهرة ويضعها بكل عناية في جيب سترته الأمامي ويسير بعد ذلك معهما بهدوء.

في المشهد التالي سنرى سجينًا آخر يصرخ في زنزانته طالبًا من الحرّاس فتح الباب، وحين لا يردّون عليه يجلس مستمتعًا بشمّ زهرةٍ طالها من جيب قميصه. استدعى هذا المشهد فورًا إلى ذاكرتي قصيدة للشاعر الفرنسي "إيلوار"، يصف فيها عاملًا يمرّ صباحًا في طريقه إلى المصنع بغابةٍ جميلة. وإذْ كانت شمس الصّباح تلقي بدفئها على جمال المنظر من حوله، وتضفي على ألوانه ألقًا، فتملأ نفسه بالسّكينة وحُبّ الطّبيعة،




A FILM BY
Alexander
Dovzhenko
EARTH
ЗЕМЛЯ

المخرج الفرنسي رينيه كلير



فهو يقرِّر فجأة: أليس حرامًا أنْ أتخلّى عن هذا الجمال لربِّ العمل؟

بعد هذا المشهد الذي هزَّ مشاعري توقّفتُ عن متابعة الفيلم، فلم أقدر أن أفسد متعتي بما شاهدت. وحين شرعتُ بالكتابة عنه سرعان ما استدعى إلى ذاكرتي مشهدًا آخر من فيلم روسي يعود إنتاجه إلى ستينيّات القرن العشرين. تجري أحداث الفيلم في فترة الحرب الأهليّة، وأبطاله، بالتالي، من الجنود المقاتلين. نرى في المشهد جنديًّا يستلقي على العشب في حقلٍ فسيحٍ يمرُّ بجانبه نهر، يجري الحدث في فترة استراحة بين معركتين، يتمتَّع الجندي بكلِّ لحظةٍ يعيشها وسط بهاء الطبيعة بعيدًا عن أجواء القتال. وبسبب من هذه المتعة ينطلق صوته مردِّدًا بيتين من الشِّعر للشاعر "يسينين":

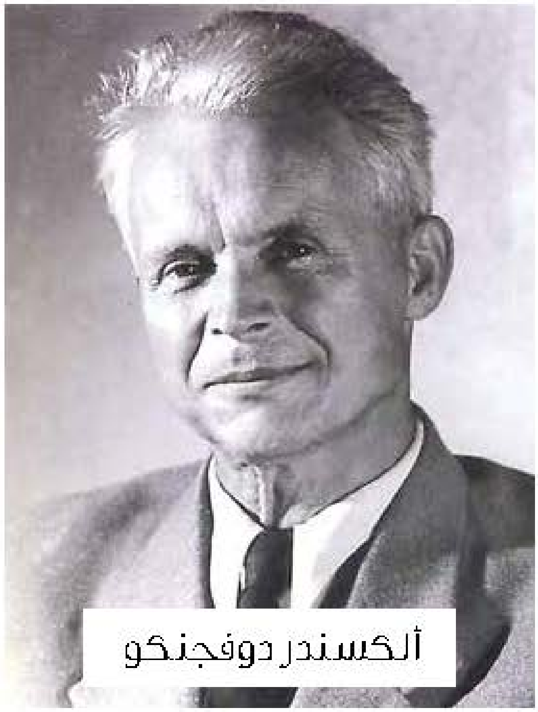
"سعيد لأنني قبّلتُ النساء، سعيد لأنني تمرّغتُ على العشب".

هما بيتان من الشِّعر التحما في الفيلم، مع مشهد التمتُّع بالطبيعة فترسّخا، كما المشهد ترسّخ، في ذاكرتي، فبقيا ليكونا البيتين الوحيدين اللّذيْن ما نسيتُهما من ضمن كلّ ما قرأتُ في حينه من قصائد للشاعر "يسينين"، بل بالأحرى هما البيتان من الشعر اللّذان ما كنتُ قد قرأتهما كنصٍّ مكتوب، بل حفظتُهما من خلال ورودِهما في الفيلم.

في العادة، فإنّ من أكثر المناظر التي تخلب لبَّ المُشاهدين في الأفلام السينمائيّة مشاهد الطبيعة المنبسطة أمام العين سهولًا وحقولًا وغاباتٍ وجبالًا وبحارًا وحتى صحارى، خاصة حين يمتدُّ مداها حتى خط الأفق.

يعلّق المشاهدون عادةً في مثل هذه الأحوال معتبرين أنّ التّصوير في الفيلم مدهش، متجاهلين حقيقة أنّ فضاء الطبيعة نفسها منظرٌ مدهشٌ، وفي كثير من الأحيان ما على المخرج إلّا اختيار المكان المناسب وترك الكاميرا تلتقط الجمال. وقد لا يكتفي بعض المُشاهدين بوصف التّصوير بأنه مدهش، بل قد يزيدون على ذلك فيشبّهون الفيلم المشحون بجمال وبهاء الطبيعة بقصيدة شعر.

مثلما يخلّد السينمائيون جمال الطبيعة يفعل الشعراء أيضًا؛ إذْ يقدّمون الطبيعة بأجمل الصُّور ويصفونها بأبلغ العبارات والكلمات، وهم بهذا



يقدِّمون للسينما خدمةً جليلة، لهذا كان من البديهي أن يلجأ بعض المخرجين إلى الاستفادة من التَّلاحم بين الشعر والصورة السينمائيّة لإضفاء مزيج من الجمال على المشهديّة البصريّة وإشباعها بالبُعد العاطفيّ بما يزيد من تأثيرها في النُّفوس.

لقد قَطَعَت بعض الأفلام -في مجال الاستفادة من هذه العلاقة بين الشِّعر وجمال الطبيعة وتوظيفها- شوطًا أبعد من مجرَّد التَّأثير الجماليّ باتِّجاه العُمْق الفكريّ، والتَّعبير عن المشاعر الأصيلة وفرادة التَّجربة الإنسانيّة.

نلاحظ في تاريخ السينما وجود أكثر من شكل للعلاقة بين الشعر وجمال الطبيعة ضمن الأفلام. قد تكون هذه العلاقة أحيانًا مباشرة، وأحيانًا أخرى غير مباشرة. قد يستعير الفيلم أبياتًا من الشعر ويضمُّها إلى نسيجه، كما هي الحال بالنِّسبة لمثال الفيلم الروسي، وقد يستغني الفيلم عن الكلام الشِّعريّ المُستعار، لكنَّهُ بالمقابل يبني الحدث بناءً شعريًّا وفق فكرة شعريّة مُسبقة، مستفيدًا من الأدوات التي تتيح له الطبيعة استعمالها، وهذا ما نراه في الفيلم الفرنسي "الحريّة لنا" الذي يحمل توقيع "رينيه كلير"، والذي تُعزى له ريادة السينما الواقعيّة الشعريّة في فرنسا ثلاثينيّات القرن العشرين.

يتابع الفيلم الفرنسي مصير لصَّيْن هَرَبَا من السُّجن، في حين أنَّ الفيلم الروسي يتحدَّث عن جنود يخوضون حربًا، وفي الحالتين ثمَّة موضوع لا يوحي بالشِّعر أو يفسح له المجال للدُّخول في بنية الفيلم، غير أنَّ الفيلمين كانا نتاج وجود الكاميرا في يد سينمائيٍّ يصوِّر الفيلم برؤية شعريّة، وهذا ما يبرهن على مقولة أحد النُّقّاد الذي كتب ذات يوم:

"لا تصبح السينما فنًّا إلا عندما تكون الكاميرا في عيْن شاعر" ■



تأثير اللّوحة التّشكيليّة في السيرة الذاتيّة "أثقل من رضوى" للكاتبة "رضوى عاشور" أنموذجًا

د. عمر عتيق/ فلسطين

لوحة الـ"جرنيكا" وثورة يناير المصريّة

تُشَكِّلُ ثورة يناير (2011) مفصلًا مركزيًّا في حياة الكاتبة رضوى عاشور التي تجلَّت في كتابها "أثقل من رضوى- مقاطع من سيرة ذاتيّة"، إذْ شغل سرْد أحداث ثورة يناير المصريّة حيّزًا لافتًا في سيرتها الذاتيّة. واختارت الكاتبة لوحة الـ"جرنيكا" التي رسمها "بيكاسو" للمقاربة بين حَدَثَيْن؛ الأحداث الدمويّة ومشاهد الدَّمار الناجمة عن قصف الطائرات الألمانيّة لقرية الـ"جرنيكا" في إقليم الباسك في 1937-4-26، فقتلت القنابل النساء والأطفال، ودمَّرت البيوت والمباني الأثرية[1] من جهة، ومن جهةٍ أخرى الأحداث الدمويّة التي وقعت في ثورة يناير، وخاصة أحداث شارع محمد محمود في القاهرة، فجاء الفصل الخامس والعشرون من كتاب السيرة الذاتيّة "أثقل من رضوى" موسومًا بـِ"بيان المذبحة" الذي يختزل الأحداث الدمويّة التي شهدتها الثورة المصريّة، ومأساة سكان قرية "جرنيكا" في لوحة "بيكاسو".

ومن أبرز المشاهد الدمويّة التي تسردها رضوى عاشور في سيرتها الذاتيّة، والتي تشبه دلالات لوحة "الجرنيكا"، المشهد السَّردي في قولها: "ذهبتُ إلى المشرحة ووجدتُ أهالي الشهداء هناك، كلهم من الفقراء، لا يعلمون شيئًا عمّا دفع أبناءهم إلى التَّظاهر، يبدو عليهم الخوف والفزع، وقد انتشرَت عناصر التحرِّيات العسكريّة التي ترتدي زيًّا مدنيًّا، تحاول إقناع الأهالي بأنَّ تشييع جنازة أبنائهم من "التَّحرير" فيه خطورة على حياتهم،

(1) انظر: عاشور، رضوى، أثقل من رضوى- مقاطع من سيرة ذاتيّة، ط2، دار الشروق، 2013، ص292.



وقد تقتل السُّلطات أبناءهم الأحياء في جنازة أبنائهم الموتى"[2].

تعتمد الكاتبة على التَّحليل السيميائيّ للمقاربة بين مجزرة شارع محمد محمود في القاهرة، ومجزرة قرية الـ"جرنيكا" في لوحة "بيكاسو" التي تقسمها إلى ثلاثة مقاطع؛ مقطعان طوليّان في الجانبين، يتوسّطهما مقطع أكثر عرضًا، وفي يسار اللَّوحة رأس ثور تظهر أسفله امرأة تحمل ابنها القتيل، ورأسها على خلفيّة جسد الثور. وتحت المرأة ذراع فارس قتيل تبرز أصابع يده غليظة منتفخة[3].

إنَّ رصْد الكاتبة لدلالات المقاطع الثلاثة في لوحة "بيكاسو" يعبِّر عن مقاطع الصُّوَر المخزونة في ذاكرتها. وإنَّ الشُّعور بالحزن والفجيعة النّاجم عن مشاهد القتل في ثورة يناير هو الشُّعور المُضمَر في لوحة الـ"جرنيكا". فترصد رضوى عاشور في يمين اللَّوحة امرأة تستغيث، ترفع يديها عاليًا. وفي أسفل اللَّوحة ساق وقدم غليظة متورِّمة. وترجِّح رضوى أنَّ المصباح الذي يشبه العين، ويحيط به ما يشبه الشمس فيحوِّله إلى ثالوث (شمس، عين، مصباح) يحيل إلى عين حورس الفرعونيّة، وعين العناية الإلهيّة في الرُّموز الماسونيّة[4].

وتعبِّر الكاتبة عن الباعث النَّفسي الذي أفضى إلى استدعاء لوحة "بيكاسو" لوصف مجزرة شارع محمد محمود بقولها: قلتُ إنِّي من محبِّي الجرنيكا، ولكن ما الذي حملها فجأة إلى هذا النص، فدَخَلَت بلا دعوة مُسبقة ولا توقُّع؟ الحق أنِّي كلّما أردتُ الكتابة عن أحداث شارع محمد محمود شعرتُ بقلّة الحيلة. لم أسمع بالخبر من الإذاعة كما حدث في حالة "بيكاسو". لم أقرأ عنه في الجريدة وأنا في باريس... يفصلني عن شارع محمد محمود شارعان. والغاز المسيل للدُّموع الذي يطلقونه بشكل متَّصل أحيانًا يصلني صوت طلقاته، أسمعه وأنا في بيتي، أستنشق شيئًا من غازه الخانق في شقّتي.

(2) المرجع نفسه، ص279
(3) المرجع نفسه، ص292
(4) المرجع نفسه، ص294

وجاء عنوان الفصل السادس والعشرين موسوماً بـ"جرافيتي"، ومتّصلًا دلاليًّا مع مضمون الفصل السابق، واستهلّته الكاتبة بقولها: هل حقًّا نحتاج إلى فنّان بحجم بيكاسو، له من الموهبة والدّربة ما يمكّنه من أن يُجمِّل المذبحة في لوحة واحدة تحيط بتفاصيلها في رموز أقلّ عددًا من أصابع اليد؟[5]

لوحة "تروبيكال أميركا" والبُعد القوميّ في السّيرة الذاتيّة

وظّفت رضوى عاشور لوحة "تروبيكال أميركا" للرّسّام "سيكيروس" للمقاربة بين فضاء الاستعمار الاستيطاني الذي طمس حضارة الهنود الحمر في أميركا، والفضاء الاستعماري الاستيطاني الصهيوني الذي يسعى منذ عقود إلى طمس عروبة فلسطين، فلا انفصام بين تفاصيل الحياة الشخصيّة للكاتبة رضوى عاشور والانتماء القومي لفلسطين المحتلة. وتهدف الكاتبة من المقاربة بين المشهدين إلى إبراز قدرة الفنّ التّشكيليّ على إسقاط قناع التّزوير الإعلاميّ والسياسيّ.

وتربط الكاتبة بين مناسبة رسم لوحة "تروبيكال أميركا" والدّوْر السّلبي للإعلام السياسي الذي يحرص على ديمومة إخفاء الحقيقة، وتسويق الواقع السياسي المزوّر باعتباره حقيقة مثاليّة. وتنبّه الكاتبة إلى أنّ المسؤولين الذين طلبوا من الرّسّام إنجاز لوحة أو جداريّة بمناسبة العيد الوطني لأميركا انتظروا لوحة فنيّة زاهية بالأشجار والنباتات والزّهور تجسيدًا للمنجزات الحضاريّة التي حقّقتها أميركا بعد تقويض حضارة الهنود



(5) المرجع نفسه، ص297.

الحمر، وطمس هويَّتهم.
وترصد عاشور المفاجأة حينما شاهد المسؤولون لوحة تصوِّر جرائم المستوطنين البيض في أميركا، وتفاصيل المأساة التي حاقت بالهنود الحمر، فاللَّوحة أو الجداريّة تُظهر صورة عامل من الهنود الحمر مصلوبًا على صليب مزدوج... ذراعاه ممتدَّتان مقيَّدتان على العارضة الخشبيّة للصّليب الأعلى، وساقاه مشدودتان على اتِّساعهما مربوطتان بالخشبة الأفقيّة للصّليب الأدنى، واللافت في اللَّوحة شموخ النِّسر الأميركي فوق رأس العامل المصلوب، ومن اليسير الرَّبط بين ثنائيّة الصَّلب (الموت) والشُّموخ من خلال الرَّبط بين محنة الهنود الحمر وادّعاء الانتصار والازدهار في الخطاب الإعلامي السياسي الأميركي. ويظهر خلف الصليب المزدوج هرم من أهرام المايا يجسِّد الزَّخارف التقليديّة لتلك الحضارة. وفي يمين الصورة باب وقضبان، وشخصان مقرفصان مسلّحان متأهِّبان أحدهما فلاح بيروفي، والثاني مزارع مكسيكي(6). ويُضمر التحليل السيميائي لدى رضوى عاشور في سيرتها الذاتيّة خطابًا قوميًّا يعبِّر عن عروبة فلسطين، ويؤكد أنّ التّزوير الجغرافي عاجز عن طمس الجذور الكنعانيّة العربيّة لفلسطين، كما يكشف تحليل اللَّوحة عن النَّبض الوجداني بين سيرتها الذاتيّة وقضيّتها القوميّة.
وتسجِّل الكاتبة في سيرتها الذاتيّة رفضًا وإدانةً للسياسة الأميركيّة حينما تستحضر قرار المسؤولين الأميركيّين الذين سارعوا إلى إخفاء الفضيحة الأخلاقيّة والحضاريّة التي أحدثتها لوحة "تروبيكال أميركا"، فعمدوا إلى طلاء اللَّوحة باللون الأبيض ليخفوا الفجيعة التي تعبِّر عنها. وبدأت المطالبة بإزالة الطلاء الأبيض عن اللَّوحة في أثناء الحركة المُناهضة للحرب على فيتنام، وتعالت الأصوات مطالبة بإظهار اللَّوحة مع بدء نشاط حركة الـ"شيكانو" للحقوق المدنيّة التي كانت تطالب بحقوق المكسيكيّين الأميركيّين الذين يعملون في الزراعة وخدمة البيوت. وخضعت السلطات الأميركيّة لمطلب إزالة الطلاء الأبيض عن اللَّوحة، وبدأت عمليّة مركَّبة وطويلة اعتمدت على التقنيات الحديثة لإزالة الطلاء الأبيض دون المساس بالألوان والأشكال فيها. وفي العام 2012، أي بعد سبعين عامًا انتهت الإجراءات التقنيّة، وتمَّت استعادة اللَّوحة كما رسمها "سيكيروس".
وتنبِّه الكاتبة إلى أنَّ أتباع حركة الـ"شيكانو" الذين طالبوا باستعادة اللَّوحة هم من سكان لوس أنجلوس وكاليفورنيا، وهي أراضٍ مكسيكيّة احتلّتها الولايات المتحدة، وتربط الكاتبة بين هذه الحقيقة التاريخيّة واحتلال إسرائيل للساحل الفلسطيني عام 1948، وتعقِّب الكاتبة على احتلال أميركا لجزء من المكسيك، واحتلال الصهاينة لفلسطين بقولها: "فصارا معًا من

(6) المرجع نفسه، ص311،310.



عجائب الدُّنيا والتَّاريخ، حيث غدا سكان البلاد أقليَّة في أرضهم"[7].

وتُشير الكاتبة في موضع آخر إلى جدار الفصل العنصريّ الذي أقامه الكيان الصهيوني للفصل بين الجزء المحتلّ من فلسطين عام 1948، والجزء المحتلّ عام 1967، وتؤكّد الدَّوْر الوظيفيّ للفنّ التَّشكيليّ الذي يجسّد التحدّي والمقاومة بوساطة لوحات تتجلّى على حجارة الجدار العازل. ويخلو حديث رضوى عاشور من الشكّ في قدرة الفنّ التّشكيلي على تحقيق الهدف الوطني بقولها: سيجعل الفلسطينيون الجدار العازل الذي يقسّم أرضهم، ويعزّز احتلالها أداةً للتّعبير عن مقاومتهم... وسيسمح الجرافيتي للثوّار والمقاومين والمهمّشين وحركاتهم الاحتجاجيّة بالحضور المرئي في الفضاء العام[8].

ومن أبرز اللّوحات التي ظهرت على الجدار العازل في فلسطين اللّوحة السابقة التي تجسّد خريطة فلسطين التي تظهر فيها مدينة القدس حيّزًا للمفتاح الذي يرمز إلى العودة. وتشكّل هاتان العلامتان السيميائيّتان خطابًا وطنيًّا سياسيًّا

(7) المرجع نفسه، ص311

(8) المرجع نفسه، ص314

يربط مصير القدس بعودة اللاجئين والنّازحين الفلسطينيّين من مناطق الشتات إلى فلسطين. ويرمز الرقم (62) إلى عدد السنوات التي مضت على نكبة فلسطين (في زمن رسم اللّوحة)، ولا تخفى دلالة الصبّار والأسلاك الشائكة على قدرة الفلسطيني على الصَّبر والصُّمود والمواجهة.

الإرادة والانتصار في لوحة "صيْد وحيد القرن"

ترفض رضوى عاشور في سيرتها الذاتيّة الاعتراف بالهزيمة، وتحرص على إيقاد شمعة أمل في دهاليز الظّلام، وعلى الرَّغم من الواقع المثقل بالخيبة والإحباط ترى ضوءًا في آخر النَّفق، وتؤكِّد في غير موضع في سيرتها الذاتيّة أنَّ الخروج من عنق الزجاجة أمرٌ ممكنٌ. وتربط بين مهنة التَّدريس والرِّسالة الأخلاقيّة في قولها: "أنا مدرِّسة، أرى في رسائل التَّشاؤم فعلًا غير أخلاقيّ. قلتُ ذات مرّة: إنَّ كل كتاباتي الروائيّة محاولة للتَّعامل مع الهزيمة. قلتُ: الكتابة محاولة لاستعادة إرادة مَنْفِيَّة"[9]. وتسمتدّ من حركة التاريخ الإرادة والعزيمة والعنفوان، لأنَّ "التاريخ لا يعرف الخوف، إنه صاحب حيلة ودهاء، لا شيء يضيع، هكذا أعتقد"[10].

وتستأنس الكاتبة في هذا السياق بلوحة "وحيد القرن"[11] لتعزيز رؤيتها وفلسفتها، فتسهب في وصف اللَّوحة التى تصوِّر وحيد القرن يحاصره الصيّادون. لكنه لا يموت إذ يصوِّره الجزء السّابع من النسجيّة (اللَّوحة) جالسًا فى حديقة محاطة بأنواع الأشجار والورود التى لا تخلو من رموز ميثولوجيّة. وتشير الكاتبة إلى أنَّ وحيد القرن رمزٌ للفتاة العذراء والطُّهر والبراءة في العصور القديمة، وأضحى مثالًا للمسيح فى العصور الوسطى. وهو دليل على العودة وعدم الانكسار، و"التعلُّق بقشّة الغريق"[12].

ويهدف استدعاء لوحة "وحيد القرن" إلى تأكيد انتصار الثورات العربيّة التي انحرفت بوصلتها عن أهدافها الوطنيّة والاجتماعيّة بعد أن أمسى مصطلح "الربيع العربي" جحيمًا عربيًّا بسبب المشاهد الدمويّة التي وقعت في غير مكان، ولهذا تؤكد رضوى عاشور انتصار الثورة على الرَّغم من الانكسار والانحسار والخيبة كما يتجلّى في قولها: "لا أرثي الثورة المصريّة وثورة تونس واليمن وغيرها من الثورات العربيّة، لأنَّ الثورات الكبيرة، وهذا ما نتعلّمه كل يوم وندفع أثمانًا باهظة لتمثّله، عمليّات شديدة الصُّعوبة تتراكب عناصرها وتمتدّ تعقيداتها على مدى سنوات أو

(9) المرجع نفسه، ص280.

(10) المرجع نفسه، ص280.

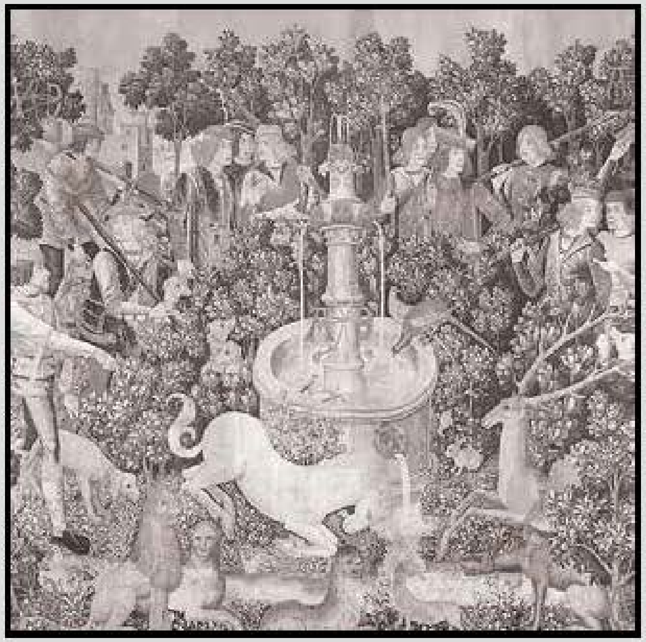
(11) لوحة "صيد وحيد القرن (The Hunt of the Unicorn)" هي سلسلة من أقمشة النجود تتكوّن من سبع قطع تمَّ نسجها في الفترة من 1495 إلى 1505، وهي معروضة حاليًا في متحف الأديرة (The Cloisters)، بمتحف المتروبوليتان للفنون (Metropolitan Museum of Art) في نيويورك.

(12) انظر: جبر، سمر: عن "أثقلُ من رضوى"، أنشودة حياة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 281، شباط/ فبراير 2014 http://www.gocp.gov.eg

عقود، وكلّما تضمّنت الثورة نقلة نوعيّة في تاريخ البلد أو في التّاريخ البشريّ، كانت التّعقيدات أكبر والشّكوك حولها أعنف، تشبه المصعد في حركتها صعودًا وهبوطًا، وإن انتقلَت الحركة في المكان إلى حركة في الزّمان معلّقة بين اليقين وفقدان الأمل"[13]، فالمخاطر التي تواجه الثورة والتحدّيات التي تهدّد مستقبلها وبقاءها هي المخاطر التي واجهها وحيد القرن في اللّوحة التّشكيليّة، والحصاد الذي ستجنيه الثورة -في وعي الكاتبة- هو النّعيم الذي تمتّع به وحيد القرن في الجزء الأخير من اللّوحة التّشكيليّة.

تشير الكاتبة إلى أنّ لوحة "وحيد القرن" مكوّنة من سبعة أجزاء، وتُسهب في الوصف السيميائي الأفقي للأجزاء السبعة. وتكتفي الدّراسة بالوصف المتعلق بالجزء الثاني الذي تسميه رضوى عاشور "النسجيّة الثّانية" التي يظهر فيها وحيد القرن في دغل من النباتات محاطًا بالحيوانات والطيور، والأسد والفهد والوعل والأرنب وابن عرس والطاووس والبلبل والحسون ومالك الحزين. كلها تنتظر أن يغمر وحيد القرن قرنه في الماء فيطهّره، فتشرب منه بسلام[14].

وتدعو الكاتبةُ القارئ للمقاربة بين انتصار وحيد القرن في اللّوحة على التحدّيات والمخاطر من جهة، وانتصار الثورات العربيّة التي تواجه مخاطر جمّة، وتحدّيات خطيرة ومفصليّة، وتهدف الكاتبة من دعوة القارئ لهذه المقاربة إلى التأكيد على انتصار الإرادة بقولها: أتركُ للقارئ أن يفسّر الأمر كما يهوى، وأن يربط بين المُطاردة والحصار والطّعنة الدّامية، وما يعنّ له من وقائع حياتنا، أو يرى في هذا المخلوق النّبيل حلمًا نواصله على الرّغم من المعيقات والمخاطر[15] ■



(13) عاشور، رضوى، أثقل من رضوى، ص282

(14) المرجع نفسه، ص285

(15) المرجع نفسه، ص286

أعمال هاني حوراني..
تفاعُل الرَّسم والفوتوغراف لإبراز التَّفاصيل المُهمَلة

جعفر العقيلي/ الأردن

بَدَأت علاقة هاني حوراني بالفن في ستينيّات القرن الماضي، إذْ كان من مؤسّسي ندوة الرَّسم والنَّحت الأردنيّة (1962)، وأقام ثلاثة معارض شخصيّة في تلك الفترة، لكنَّ اندلاع حرب حزيران 1967 دفعَ الشابَّ العشرينيّ إلى عالم الكتابة والتَّحليل، والاشتغال بالسِّياسة متنقِّلًا بين مغرب الأرض ومشرقها.

وفي مطلع التسعينيّات قرَّر حوراني العودةَ إلى ما يحبّ؛ الفن، ليحقِّق "التَّوازن" مع ذاته بعد الهزّات والأعاصير التي عصفت بالمنطقة العربيّة وأثّرت على أبناء جيله، لكنّ تأسيسَه مركزًا للدِّراسات وتولّيه إدارته (1993) وكثرة انشغالاته البحثيّة، جعلته يتَّجه إلى التَّصوير الفوتوغرافي أداةً تعبيريّةً، لأنَّ التَّصوير "يتطلَّب وقتًا أقلّ".

كان حوراني مهجوسًا بالتَّجديد في تقنياته، ما قاده إلى الاشتغال على المنطقة الوسطى بين التَّصوير والرَّسم، مستعينًا بمعرفته الطويلة بالتَّلوين، وبعينه المدرّبة على "اصطياد" تفاصيل المشهد المرئيّ. فإذا كان يلتقط صوره بعيْنِ الرسّام، ويرسم معتمدًا على ما "وثّقه" في أعماله الفوتوغرافيّة، فما الذي ينقصه ليبني لوحاته من خلال "كولاج" من الصُّوَر والرَّسم بمواد متنوّعة، أو بطلاء صُوَره، أو بإضافة مسحات لونيّة بالفرشاة إليها، مزيلًا بذلك الحواجز بين الفوتوغراف والتَّشكيل؟!

وبدا "المكان"؛ سواء بمفهومه الواسع الذي يقارب "الكون"، أو بمفهومه الضيِّق الذي يتمثَّل في سطح مبنى أو قطعة خردة ملقاة على قارعة الطريق، غايةَ حوراني ومبتغاه في أعماله، فأنجز مواضيع تتعلَّق بالبيئة الطبيعيّة، وبالعمران المديني، وبخاصّة عمران عمّان؛ التي تسمح طبيعتُها الجبلية بتدرُّج الأبنية فوق مسطّحاتها



مشكّلةً لوحة فسيفسائيّة مكتملة.

هذا ما يفسّر تخصيص الفنّان عددًا من معارضه لعمّان وفضاءاتها، ومن ذلك "وجوه مدينتي" (2013/2014) الذي حاول من خلاله استثمار الصُّور الأرشيفيّة في ثلاثينيّات القرن الماضي وأربعينيّاته، لإعادة إنتاج صورة جديدة لعمّان، لكأنَّما هذه المدينة ليست هي ذاتها التي تُرى بأعين ساكنيها كلَّ يوم، بل هي المدينة التي تُرى بعينَي الفنّان وبرؤيته وحده.

ويردّ حوراني حضور عمّان ثيمةً أثيرةً في أعماله اللونيّة، إلى كون المَشاهد فيها "مناسِبة" للمزْج بين اللّوحة والفوتوغراف، لذا كان تركيزه على إظهار سفوح المدينة وإغنائها بأكبر قدر من التّفاصيل في المشهد: أشكال البيوت وأحجامها، وتعدُّد طوابقها، وتراكُبها في طبقات، وتمايُز ألوانها. حتى المخلّفات المتروكة على سطوح

البنايات، ولواقط البثّ الفضائي، وسخّانات الماء، تصبح شريكًا في تأثيث اللّوحة وإشاعة الدفء فيها، وتغري الفنّان بالمزيد من التّجريب والابتكار، فـ"التدخُّل في الرّسم على هذه الكميّة الهائلة من التّفاصيل، يعطي قيمة وغنى وحميميّة للّوحة" وفقًا للفنّان.

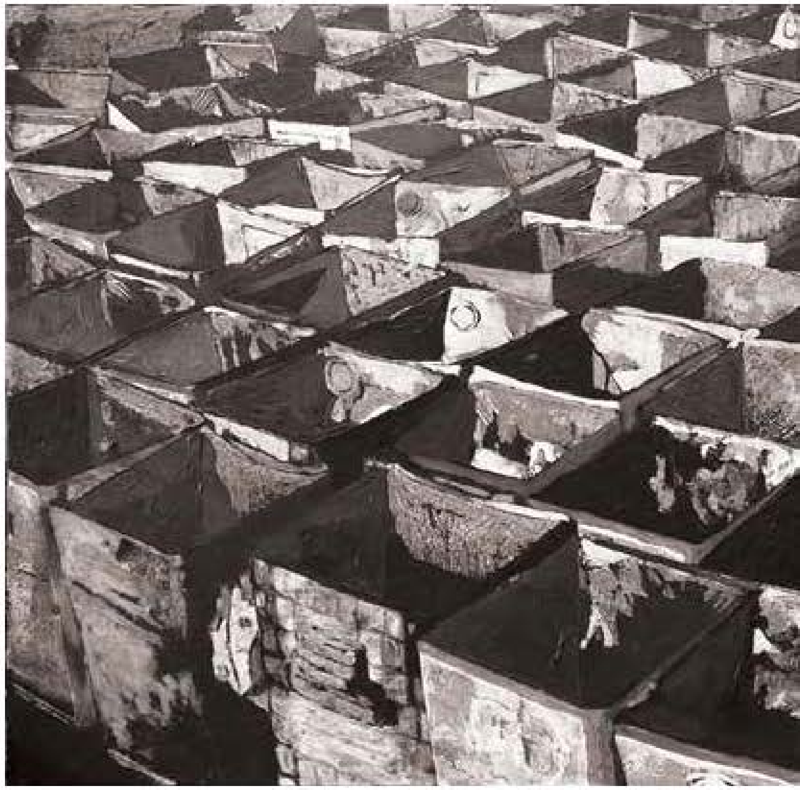
ومن خلال هذه التّقنية التي تنطوي على صيغة تفاعليّة توليديّة تمنح الأعمال كثافة بصريّة وأبعادًا لا نهائيّة، أصبح لكلّ تفصيل مَهْما صغر شأنه أو كان مكانه على سطح اللوحة دورٌ ووظيفة، فالعيْن ترى اللّوحة من أعلاها إلى أسفلها، وكذلك من أقصى يمينها إلى أقصى شمالها، بالدّرجة نفسها من التلقّي البصريّ، وهذا نوعٌ من "التحرُّر" وإعادة موضعة المفاهيم، فبينما يهتمّ الفنّانون في العادة بمركز اللّوحة، يجعل حوراني كلَّ مفردة على سطح اللوحة مركزًا و"بطلًا" بحدّ ذاتها.

واصل حوراني إنجاز أعماله باستخدام هذه التّقنية التي تعتمد -إلى جانب التّصوير- على ألوان الأكريلك والزيت وغيرها من المواد، وقدّمها للجمهور في معارضه الشخصيّة متنوّعة الموضوعات والرّسائل. ففي "ملاحة صحراويّة" (2006) أظهر الفنّان أنّ وراء الفقر الظاهري للمشهد الصّحراويّ ثروةً في التّفاصيل الجماليّة، وذلك من خلال صور تُبرز التّكوينات والملمس والحركة والتبدُّلات اللونيّة السّريعة على كثبان الرّمل أثناء عاصفة مطريّة مفاجئة.

وفي "صدأ" (2016) تأمّل حوراني التحوُّلات في المواد والأشياء في محيطنا، والتي تبدو كأنّما تمتلك ذكرياتها الخاصّة وترويها عبْر أثلام الشُّقوق في جسد الطّلاء وخطوط الصّدأ التي تتعربش فوق صفائح المعدن منْذرةً بالتآكل والانتهاء.

وقد أحال الفنّان تلك الأشياء التي لا يكاد المرء يلتفت إليها، إلى تُحَف فنيّة، منطلقًا من أنّ الجمال "يمكن العثور عليه في أيّ مكان، حتى في المواضع والأشياء التي تُعَدّ مبتذَلة ومستهلَكة أو التي نعاملها بإهمال عادةً". لهذا سلّط ضوءَ فكرته عليها، ليذكّرنا أنها "ما تزال تمتلك جماليّاتها، وقادرة على نقل حكاياتها".





نُفِّذت اللوحات في "صدأ"، بالتّصوير الفوتوغرافي، ثم بالرّسم بألوان الإكريليك التي تقارب في تدرُّجاتها ألوان الصّدأ والتّأكسد الذي يصبغ سطحَ المعدن بفعل تعرُّضه للضوء والماء والرّياح. واقتبس حوراني اللّوحات من سطوح القوارب الخشبيّة في سواحل الخليج العربي وميناء العقبة، حيث تتبّع تأثيرات التّلوين البدائيّ للقوارب، وكثرة الألوان وانعكاسات البيئة والشمس والأملاح عليها، واستنبط من ذلك مجموعة من الأعمال الحداثيّة التي تقارب التجريديّة والتّشكيل الهندسيّ الذي يحتفي بالمربّع والمستطيل والدّائرة، كما لو أنه يستعير الزّخرفة من الطبيعة والعوامل المؤثرة فيها، بكل ما فيها من عفويّة وفطريّة ودهشة.

وفي تجربة "فاكهة الجنّة"، يصوِّر حوراني حُبيبات الرمّان البلوريّة، حيث تغدو هندسةُ الشّكل المضلّع هي الغاية الجماليّة للصورة، والتّعبير الأبرز عن معانيها. وفي هذه التجربة تصطفّ الحُبيبات كما لو كانت جماهير غفيرة تملك صوتًا واحدًا وقضيّة واحدة، في إشارة واضحة لـِ"الرّبيع العربي" الذي اجتاح المنطقة.

وفي الذّكرى الخمسين للاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربيّة، أقام حوراني معرضًا بعنوان "من فوق السور: انطباعات من البلدة القديمة للقدس" (2017)، في جاليري "سبرا" بالولايات المتحدة الأميركيّة. وفيه، يجد المُشاهدُ نفسه وسط المدينة القديمة التي تحتوي بيوتًا تبدو كعُلَب من "التّنك" بأسقفٍ من القرميد الأحمر الذي غدا لونه بنّيًا بفعل الزّمن، وفي المشهد قبابٌ بيضاء، مع توشيحات من اللون الأخضر. ومع أنّ الفنّان يميل إلى إبراز السّماتِ العمرانيّة للمدينة القديمة أكثر من اهتمامه بتفاصيلها الطبيعيّة، إلّا أنّهُ حقّق توازنًا ذكيًّا ما بين الواقعيّة والانطباعيّة في أعماله.

وكان حوراني قد التقط الصُّوَر التي شكّلَت المادة الخام والأوّليّة للمعرض، أثناء زيارته الأولى للقدس بعد الاحتلال، إذ تمثّل اللوحات "أصداء" رحلته حول البلدة القديمة مطلع التسعينيّات، والتي عاد منها بعشرات الصُّوَر الملوّنة وبالأبيض والأسود.

بذل حوراني جهده في هذه الأعمال، لإظهار

القدس القديمة كما هي، "بعيدًا عن نزعة التّقديس"؛ إذ يكفي أنّها المدينة التي صنعتْها الحياةُ وشكّلتها التطوُّراتُ التاريخيّة والسياسيّة، لكنّها بقيَت مدينةَ أبنائها وسكّانها الفلسطينيّين، الذين يحاولون مواصلة العيش يومًا بيوم في مبانيهم التي تركها لهم أجدادهم، وفي الوقت نفسه يتواصلون مع العالم.

وفي لوحات حوراني/ صُوَره، تُطلّ من خلف الأسلاك والكوابل وصحون "الساتلايت"، ومن بين حبال الغسيل ومفردات البيوت وأسطحها، قبابُ مساجد بعيدة وأبراج كنائس وأقواس نوافذ وبوّابات، وبين هذه وتلك تخترق المشهدَ أشجارُ الزّيتون أو السّرو التي تصطفّ متجاورةً كما لو كانت حارسًا نبِهًا لا تغفو له عيْن. لتبدو المدينة في خلاصة المشهد كما لو أنّها مكوّنٌ طبيعيٌّ عضويّ، صنعتْه يدُ الطبيعة وشكّلته ليكون جزءًا منها.

يُذكر أنّ حوراني وُلد في العام 1945، تلقّى دورات في الرّسم على أيدي فنّانين أردنيّين وعرب، ودوْرات في التّصوير الفوتوغرافي في بيروت وموسكو. أسّس مع سعاد عيساوي جاليري "رؤى 32"، والذي استقطب نخبة من الفنّانين العرب والعالميّين الذين عرضوا إبداعاتهم في فضاءاته. أقام نحو عشرين معرضًا شخصيًّا منها: "الناس والأمكنة" (1996)، "أبواب ونوافذ" (1998)، "أسقف وجدران" (2003) و"أماكن منسية" (2004)، و"نسيج المشهد" (2012). وتقتني أعماله مؤسّسات ومجموعات خاصّة منها: دارة الفنون- مؤسسة خالد شومان، والمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة ■



قريةٌ في خاطري

(أربع قصائد، في مديح القرى)

شعر: عمر شبانة/ الأردن

-1-

يا قريةً لم أنْسَها
فالذكرياتُ يقولُها جدّي
وأحفظُها لتبقى في يَد الأحفادِ.

-2-

البُيوتُ قُرى
والقُرى صُوَرٌ للبراءةِ،
فجْرُ مَزارعنا الهانئاتِ
ينابيعُ أيّامنا الدافِئةْ
قَريةٌ هي نبعُ الغناءِ،
وترقص تحت النجوم
المُضيئةِ و.. المُطفأة
هذه قريتي
والبُيوت هُنا طينُها
كالأصابعِ تبقى مَعًا
كالتُّرابِ اليَباسِ
كما أغنياتُ القمَرْ
قريةٌ.. حُزنُها زهرةٌ
يأسُها طِفلُها الأوّلُ
طفلةٌ تتأمّلُ
أن تُشعل الضوءَ
بين جراحِ الحبيبِ
ليَخْضرَّ ليلُ الحَجرْ
وتَـــرٌ هِيَ
في عُودِ هذي الحياةِ،
وفي صمتِها، و.. الضَجَرْ
نايُها ساحرٌ حارقٌ
عشتُ في صوتِها
غزَلَ الفتَياتِ الجميلاتِ،

والأمّهاتِ الصغيراتِ،
والزَهَرات الإلاهاتِ،
عشتُ مقابرَها
ومزاهرَها
وافترقْنا بغيرِ وداعٍ،
وإذْ رُحتُ أسألُ عنها
وقفتُ على طلَلٍ كالقُبورْ
ووقفتُ أسائلُه عن حياةٍ مضَتْ
عن فتاةٍ مضتْ دونما ذكرياتْ
وأسائلُها:
كم نقَشْنا على طُرُقاتِكِ
أسماءَ بعضِ الحَبيباتِ
كم نقَشْنا سُعادُ ولَيلى
وكم عمّتي،
كم شقيقةُ رُوحي،
وكمْ خبّأتْ جدّتي
في تُرابكِ من صَلَواتْ
آه يا ماعزَ القُرَويّات
في قريتي
أينَ يا قريتي جدّتي؟
أين يا جدّتي قريتي؟
هلْ وأنتِ
تسيرينَ نحو الشروقِ
رَمَيتِ عليها السَلامْ؟
لا حياةَ هُنا، لا حياةْ
لا حياةَ،
فلا تُوقظِ الميّتينْ
لا حياة سوى شَبَحٍ
في ظلالٍ من الغائبينْ

قَريتي.. جدّتي،
هيَ أمّ القُرى
وهْيَ أمّ البساتينِ
أمُّ الينابيعِ،
في ظلّها عشتُ
أحببتُ، آخيتُ،
صلّيتُ عشرَ سنينٍ،
وفي ظلّها متُّ
أو سأموتْ

بيتُ روحي الذي لا يموتْ
ليس من بين عاداته أن يموتْ

لا يموتُ الكلامُ
ولا أنا أحيا بماء السكوتْ

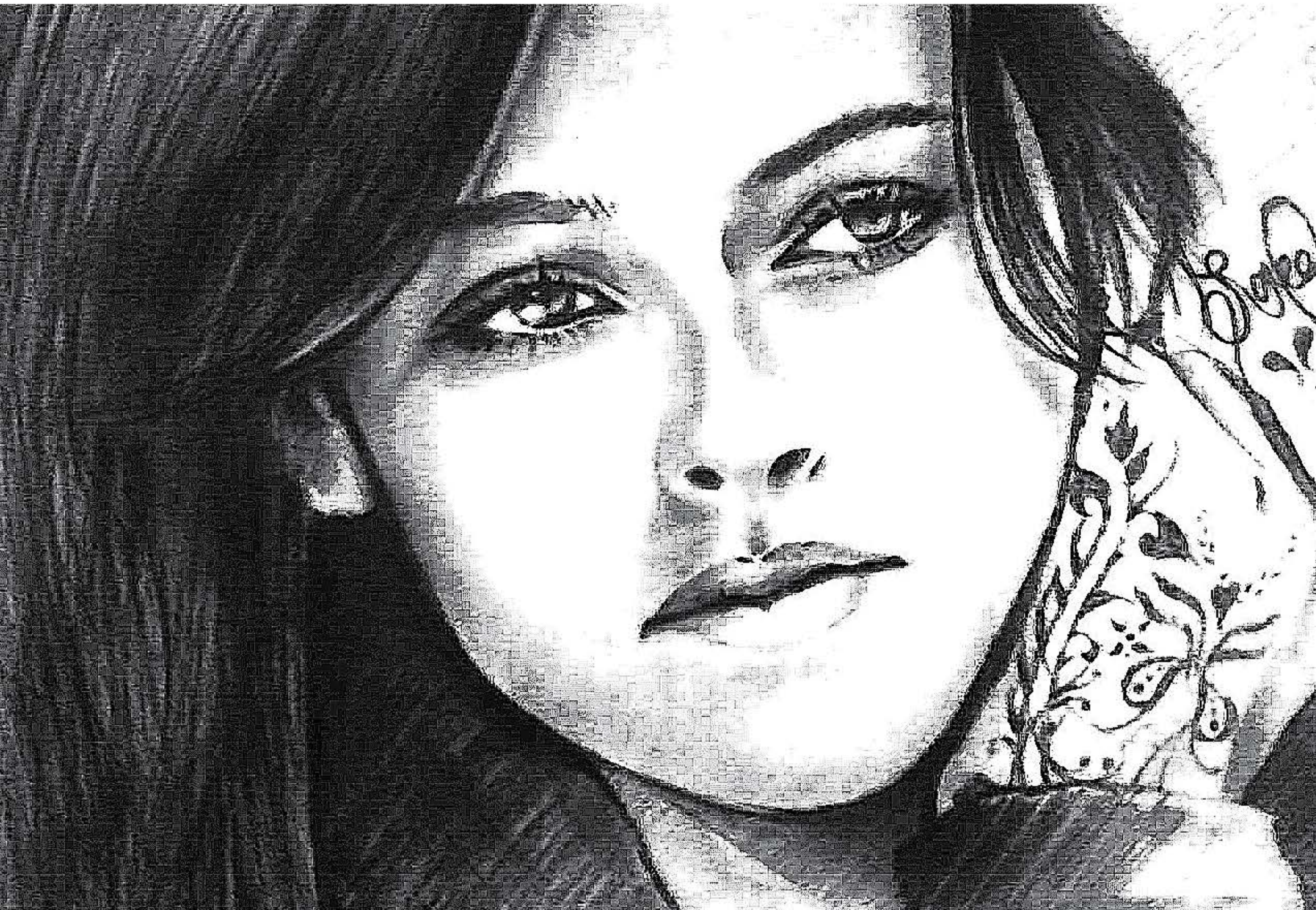
كنتُ سوفَ أودّعُها
فبكتْ، وبكيتُ
لأنّ دموع القُرى حارقةْ
ولأنّكِ يا قريتي، وحدَك الصادقةْ
وحدكِ الصادقةْ
في زماني؛
زمان المواخير والمُدن المارقةْ
ستَظَلّينَ وحدكِ،
يا قَريتي،
السامقةْ.

-3-

البُيوتُ شجَرْ
والبيوتُ مطَرْ
والمنازِلُ محضُ حجَرْ
حجَرُ المُدُن الحَيَوانْ
والمدينةُ وكرُ الخِيانة
في زمَن الأمّة الصابئةْ
لا أخافُ المدينةَ
لكنّني لا أحبُّ بُرودَتَها الجارحةْ.

-4-

تَعالَيْ نُفيقُ مِن الوَرْدِ والصَّلَواتِ،
قد افتتحَ الحُلمُ ليلتَنا بالشّفاه/ العناقيدِ،
وامتدّ حتّى ربيع العيونِ بخُضْرتها، وينابيعها
وأطلّي، من النّور في الحَقْل،
ما زِلْتِ أنتِ، وفي مِهْرجانِ رَبيعِكْ ■



حَوَّاءُ وَتُفَّاحَةُ الوَقْتِ

شعر: قيس قوقزة/ الأردن

كانَ يُمْكِنُ
أَنْ نَلْتَقِي مَرَّةً ...
رُبَّما مَرَّتَيْنِ ...
عَلَى ضِفَّةِ الوَقْتِ وَالأُمْنِيَات
وَلو كَذِبَا

بيْدَ أَنِّي أَخافُ عَلَيكِ
مِنَ البَوْحِ
والعِشْقِ
واللَّحَظَاتِ الَّتي
يَكْثُرُ الضَّعفُ فِيهَا
فَتجْمَعُنا مَرَّةً
ثُمَّ تَتْرُكُنَا
غُرَبَا...

فالصَّديقُ الهُلَامِيُّ
لا يُنَاسِبُني دَورُهُ
لَمْ أَعُدْ قادِرًا أَنْ أَقُولَ
أُحِبُّكِ وَالقَلْبُ
فِي قَبْضَةِ امرَأَةٍ لَا تَجِيءُ
فَقَلبِي أَنا لَمْ يَكُنْ
خَشَبَا...

كانَ يُمْكِنُ أَنْ تَتَوَقَّفَ
كُلُّ احتِمالَاتِنَا
لو تَوَقَّفْتِ عَنْ كُلِّ ذَاكَ
الصُّرَاخِ
وَتَرْكَ مُشَاجَرَتِي
وَاستَرَحْتِ قَلِيلًا
لِكي نَتَحَاوَرَ
أَو نَحْبِسَ
الغَضَبَا...

كانَ يُمْكِنُ أَنْ تَهبِطِي
دُونَ أَنْ تَأْخُذِينِي إلى الأَرضِ
أَو أَنْ نَظَلَّ سَوِيًّا هُنَاكَ
وأَنْ نَتَوَقَّفَ عَنْ لَوْمَ أَنفسِنا
والتَّرَيُّثُ مِنْ غَيْرِ
أَنْ نَبْلُغَ العَتَبَا

رُبَّما بَدَلًا مِنْ مُنَاوَشَةِ البَحْرِ
أَوْ أَكْلِ تُفَّاحَة الوَقْتِ فِي عَجَلٍ
كانَ يُمْكِنُ أَنْ تَحْمِلِي وَردَةً
في ذِرَاعَيْكِ
أَو تَأْكُلِي عِنَبَا...

كانَ يُمْكِنُ أَنْ يَهبِطَ الهَابِطُونَ
وأَنْ يخْصِفُوا وَرَقَ الأُمنياتِ
وأَنْ يَحْمِلُوا مَرَّةً
عَنْكَ يَا كَاهِلِي
التَّعَبَا...

كانَ يُمْكِنُ أَنْ نَلْتَقِي
دُونَ أَنْ تَجْرَحِينِي
وَمِن غَيرِ أَنْ أَجْرَحَ اليَاسَمِينَةَ
بينَ ذِرَاعيكِ
أَو رُبَّما !!!
كانَ يُمْكِنُ أَنْ نَلْتَقِي
طِفْلَةً... وَأَبَا

كانَ يمكِنُ أَن تَكْسِرِي الوَقْتَ
أَو تَكْسِرِي أَيَّ شَيءٍ تُرِيدينَ
كَيْ تَسْتَرِيحِي مِنَ الانْفِعَالَاتِ
مِنْ غَيْرِ أَنْ تَكْسِرِي الرُّكَبَا

كانَ يُمْكِنُ أَنْ نُطْفِئَ النَّارَ
مِنْ قَبْلِ أَنْ نُحْرِقَ الكَونَ
أَو قَبْلَ أَن نُوقِدَ الحَطَبَا

كَانَ يُمْكِنُ أَنْ تَتْرُكِينِي وأَنْ تَهْرُبِي
كانَ لا بُدَّ أَنْ أَسْتَرِيحَ وَأَهْرُبَ
لكنَّنِي لَا أُوَارِي...
ولَمْ أَتَعَلَّمْ خِدَاعَ
الجَميلاتِ يَوَمًا...
وَلَا أُتْقِنُ الهَرَبَا...

كَانَ يُمْكِنُ يا نَخلَةً صَاغَهَا
كَتِفِي أَنْ نَظَلَّ حَبِيبَيْنِ
لَكِنَّ مَرْكَبَ أَشْوَاقِنَا
انْقَلَبَا...

كَانَ يُمْكِنُ لِلْحُبِّ
أَنْ يَبْلُغَ الضِّفَّتَينِ ...
ولكنَّ تُفَّاحَةَ الوَقْتِ حِينَئِذٍ
لَمْ يَحِنْ وَقْتُهَا
فَسَقَطْنَا على الأَرْضِ
- مِثَلَ غَرِيبَيْنِ -
لَا نَعْرِفُ
السَّبَبَا... ■

المجاز العالي

شعر: إياد شماسنة/ فلسطين

الشّاعِرُ العَرَبِيُّ،
يَجْمَعُ قَلْبَهُ في سَلَّةِ المَعْنى،
وَيُعْلِنُ حُبَّهُ.
في البَرْزَخِ العُلْوِيِّ،
يَجْدِلُ صَبْرَهُ، وَيِسِدَّةِ العِرفانِ؛
يَبْسُطُ دَرْبَهُ.
تَغْشاهُ أَجْنِحَةُ المَجازِ،
وَرُبّما نَهْرُ القَصيدَةِ؛ جُنَّ ممّا صَبَّهُ
يَدْنو مِنَ الأَلْواحِ
يَكْسِرُ صَمْتَها،
وَيخونُ ميقاتَ الضَّياعِ، وَسِرْبَهُ.
في حَرْفِهِ النَّبَوي
آخِرُ رَعْشَة، أَوْ رَجعُ قافِيَةٍ
تُبادِلُ نَخْبَهُ.
هِيَ قَشْعَريرَةُ روحِهِ،
ما ضمَّها؛ إلاّ وَرَبُّ القَوْمِ سَبَّحَ رَبَّهُ.

* * *

هَلْ أَخْبَروهُ بِأَنَّ لَيْلى
لَمْ تَعُدْ لَيْلى،
وَحِزْبُ القَوْمِ يَأْكُل حِزْبَهُ.
واللاّزَوَرْدُ المُشْتَهى
في عَيْنِها؛
ضاعَتْ مَعارِجُه فَضَيَّعَ حُبَّهُ
وَنُبوءَةُ المَطَرِ اللَّذيذِ
تَأَخَّرَتْ،
في غَيْمَةٍ
كانَتْ تُراحِمُ صَوْبَهُ
لمّا تَأَبَّطَ حُلْمَهُ؛
دارَتْ بِهِ أَرْضُ الحِكايَةِ

كَيْ يُخاتِلَ نَخْبَهُ،
لا تَعْذِلوهُ، فَإِنَّهُ في أُمَّةٍ
قَتَلَتْ مُسَيْلَمها؛ لِتَعْبُدَ نُصْبَهُ،
في عُهْدَةِ المَنْفى
لِأَلِئْها الّتي سُرِقَتْ، لِيَمْنَحَ
كُلُّ بَحْرٍ نَهْبَهُ
عَصْرٌ مِنَ الفولاذِ
يَأْكُلُ أَهْلَهُ،
وَعَلى لُحومِ النّاسِ أَشْعَلَ حَرْبَهُ
تَعوي ذِئابُ القَهْرِ
جائِعَةُ الحَشا، إِنْ لَمْ تَجِدْ أَكْلًا
سَتَأْكُلُ ثَوْبَهُ،
وَمَدائِنُ الموتِ المُعَلَّبِ
لَمْ تَزَلْ قَدَرًا يُتابِعُ في المَدائِنِ سَلْبَهُ،
تُفّاحَةُ الأَخْطاءِ
تَبْعَثُ ذاتَها فَوْقَ الصَّليبِ
وَلَيْسَ تُنْكِرُ صَلْبَهُ،

* * *

والشّاعِرُ العَرَبِيُّ
يَرْفَعُ قامَةً نَحْوَ السَّماءِ البِكْرِ
تَسْبِقُ عُزْبَهُ،
تَوْقُ الحِصانِ إِلى الجُموحِ
يَشُدُّهُ،
وَمَعادُهُ لِلأَرْضِ؛ تَأْكُلُ
صُلْبَهُ،
يَمْضي،
يُبَشِّرُ في الخَرابِ بِرِفْعَةٍ
بَعْدَ الهَلاكِ،
وَلَيْسَ يَكْذِبُ كِذْبَهُ،
وَمَصَبُّهُ
بَيْنَ القُلوبِ
لِأَنَّهُ رُوحُ القُلوبِ العاشِقاتِ
مَصَبُّهُ ■



حارس المحطّة

قصّة: إبراهيم درغوثي/ تونس

دائمًا كُنتَ أوَّل الواصلين، ودائمًا تكون آخر المغادرين؛ حتّى إنّ الكلّ كان يظنّ أنَّكَ تسكن في المحطّة ولا تغادرها أبدًا في الصّحو وفي المنام.
وكان كلبكَ قد اعتاد الانزواء في ركنٍ قصيٍّ من هذا المكان طوال اليوم حتّى لا يزعج المسافرين، ولكنّه كان يسبقكَ بخطوات قليلة عندما تهمّ بالغدوّ أو عندما تهمّ بالرّواح، فقد تعلّم من غضبكَ عليه عندما كان جروًا أنْ لا مكان له بين أقدام هذه الجمهرة من البشر التي كانت تتهافَت على سيّارات الأجرة تهافُت الجوعى على خبز صاحب الدابّة.
- هل ذكرتُ صاحب الدابّة؟
- نعم! ذكرتَ الأعور الدجّال أيّها السّارد المهووس بتراث الكتب الصّفراء!
لهذا ما إن انتهيتَ من قولكَ حتّى اشتمّ كلبُ حارس المحطّة رائحة خبزِه الخارج لتوِّه من فرن القيامة، فقام يتتبّع الرّائحة وهو يتشمَّمها، حتى وصل قرب سيّارة الأجرة التي وصلت البارحة من مدينة تونس العاصمة، فتذكَّرتَ في الحين الشّيخ الأعور الذي أثار حضوره نباح كلبك ما إن حطّت قدماه على الأرض واستوى واقفًا بجانب السيّارة كنخلة باسقة.
كان نباح الكلب هستيريًّا وقد تحوَّل بعد مدّة قصيرة إلى عواء، فنواح؛ كنواح العجائز في الجنائز، ثمّ هَمَدَ ما إن لوّح له الشّيخ بطرف بُرنُسه بعدما رماه بسلّة ملْأى بالخبز.
(سنفتح قوسًا لنحكي قليلًا عن الشّيخ الأعور صاحب البُرنُس الذي رمى الكلب بسلّة الخبز، فقد تركه يأكل من السلّة مُبصبصًا بذَنَبه، وجاءك مُسلّما كأنّه يعرفكَ من قديم الزّمان وسالف العصر والأوان، فمدّ لكَ يده وشدّ على يدكَ بلطف وسألكَ إن كنتَ تعرف نُزُلًا قريبًا يقضي فيه

ليلته، فدللته على واحد غير بعيد عن المحطّة وأنتَ تتوجَّس خيفة منه؛ فقد كان يشعُّ من عينه الوحيدة نورًا كاد يعشي بصرك، فاتَّقيته بيديك الاثنتين وأنت تتعوَّذ بالله من الشّيطان الرّجيم. وذهب الشّيخ وغاب عن الأنظار، فعاد كلبكَ إلى العواء).

أمّا نحن فقد أغلقنا القوس إلى حين.

***

من الغد، تغيَّرَت أشياء كثيرة في المحطّة. غاب الكلب عن ركنِه القصيّ الذي اعتاد المكوث فيه طوال الوقت. وما عاد الحارس يقظًا كعادته وهو يتابع الصّغيرة والكبيرة في هذا المكان الضّاجّ بالحياة؛ نداءات السوّاق عن وجهات مركباتهم، وضجيج محرّكات السيّارات التي امتلأت بالمسافرين وهي تهمّ بمغادرة المحطّة، وأصوات الباعة المتجوّلين، وهمس العشّاق ساعة وداع الأحبّة، وخشخشة مكبِّر صوت يدعو راكبًا قد تأخّر عن موعد السّفر، وتأوُّهات فنّانة تصدح من هاتف جوّال...

لكن سأغلق هذا القوس أيضًا حتى لا تضيع القصّة مع تبعات واو العطف.

***

هل ندمتَ لأنَّكَ، وأنتَ عائد إلى بيتك بعد وصول آخر سيّارة أجرة إلى المحطّة، مررتَ على صديقكَ عامل الاستقبال بالنُّزُل الذي أشرتَ به على شيخ البُرنُس، فأصابَكَ ذهول جعَلَكَ تبدأ بالصُّراخ عندما رأيتَ شيخكَ وقد لبس بذلة عصريّة بربطة عنق على شكل فراشة، وفَرَدَ على طاولة أنواعًا شتّى من الخبز الأبيض والأسمر والأسود، ولم تسكت إلّا بعدما وخزتكَ إبرة الممرِّض في قاعة الحالات الاستعجاليّة في المستشفى الحكومي.

فقُلتَ بعدما استعدتَ وعيكَ وأنتَ تشير بإصبعكَ إلى الفراغ:

- لا تأكلوا من خبز صاحب البُرنُس الذي تحوّل إلى لباس الفرنجة!

وزدتَ بعدما هدّأ الممرّض من روعكَ وهو يضرب على كتفكَ بلطف:

- كلبي الذي اعتاد المشي بين قدميّ ومن أمامي ومن خلفي، اختفى بغتةً، كَمَن تخطّفته الجنّ بعدما لحس سلّة الخبز التي رماه بها ذاك الرّجل قبل أن يغادر المحطّة وهو يلوِّح بطرف بُرنُسه على كتفيه.

فقال لكَ الممرّض وهو يبتسم:

- رأيتُ كلبًا رابضًا أمام باب القسم الاستعجالي بالمستشفى!

ومشى معكَ حتّى أوصلكَ أمام الباب، وأشار إلى كلب من فصيلة الرّاعي الألماني، وهمس في أذنك:

- أوليس هذا كلبك؟

فأجبْته وأنت تتشبّث بميدعته البيضاء بعدما تفرّسْتَ مليًّا في وجه الكلب:

- هذا هو الأعور الدجّال يا صاحبي، وقد تركتُه في القاعة الكبرى يعرض على النّزلاء خبزه، فما الّذي جاء به إلى هنا؟

فعاد بكَ الممرّض إلى القاعة البيضاء، ومدّدكَ على السّرير، وأغلق القوس إلى حين.

* * *

أصبحَت سيّارات الأجرة تدخل إلى المحطّة وتخرج منها دون حسيب ولا رقيب. وفاجأ السوّاقَ أوّل الأمر صمْتُ الحارس الذي ما عاد يهتمّ لمرور السيّارات من أمامه، ولا يردّ على تحيّاتهم الصباحيّة والمسائيّة، ولا على نكاتهم التي طالما كان يردّ عليها بأحسن منها، ثم اعتادوا على صمْتِه ردحًا من الزّمن، فكانوا يمرّون من أمامه وهو في همهمة دائمة لا تهدأ ولا تفتر، فيأسفون لحاله، ولكن الحياة لم تتوقّف، فقد كانت تمرّ في عدْوِها اليوميّ دون أن تأبه بأحد، ثم لاحظوا بعد مدّة أنّ الحارس ما عاد يهتمّ بهندامه الذي طالما تأنّق فيه بشكل كان يثير غيرتهم وحسدهم. وكبرت الحالة أكثر عندما صار يعترض طريقهم عند الوصول إلى المحطّة ليقوم بعمليّة تفتيش بين الرّكاب عن الأعور الدّجّال مرّة، وعن صاحب الدابّة مرّة أخرى، ولا يستثني في فورة بحثه لا الرّضيع ولا النّساء مُهَمْهِمًا كعادته:

- قد يتلبّس ذاك الأعور هذا الصبيّ أو هذه المرأة!

وتقبّل السوّاق في البداية جنونه، ثم بدأوا يملّون جرأته عليهم وعلى ركّاب سيّاراتهم، فاشتكوه لشرطة حماية المحطّة خفيةً ثمّ جهارًا، فأذن رئيس المركز لأعوانه بدعوتِه إلى التزام الهدوء والسّهر على راحة المسافرين، وإلّا فإنّه سيقوم بالإجراءات التي تحجر عليه دخول المحطّة ويغلق القوس نهائيًّا.

* * *

أغلق رئيس مركز شرطة المحطّة القوس نهائيًّا بعدما صار الحارس يرفع صوته بالنِّداء كلّما امتلأ المكان بالخلق العظيم:

- أيّها النّاس!

اسمعوا وعوا، وإذا وعيتم فانتفعوا!

لا تأكلوا من خبز الأعور الدجّال!

لا تأكلوا من خبز الأعور الدجّال!

لا تأكلوا من خبز الأعور الدجّال!

فيرتفع نباح الكلب من ركنٍ قصيٍّ في المحطّة.

نباح أجش.

نباح كلب من فصيلة الرّاعي الألماني.

ويصبح لون الشّمس أسود.

شمسٌ تطلع من مغربها ■



نساء

قصص قصيرة جدًا

سمير أحمد الشريف/ الأردن

غَرَق

في كلّ ليلة تضيء أرواح المعجبين بكتاباتها، في آخر السَّهرة تتحسَّس ندوب وجهها التي تحولُ دون لقائها بأحد وتغرق في بكائها.

صَحْو

غدًا لا بدَّ آت، السيارة، البيت الواسع، ضجيج الأولاد، النقاشات الحادّة على توافه الأمور...
غدًا أودِّع نظرات نساء الأخوة المتشفِّية، وحقدهنّ الدَّفين.
غدًا، تكون شهادتي العُليا وما جمعتُه مِن رواتب وميراث... حوافز لـ... غدًا...
صَحَت على رنين هاتفها يعلن وصول رسالة جديدة.

عناية

المريضة التي أُدخلت المستشفى الحكومي، لم تُريكها فاتورة العلاج، ومعاملة الأطباء والممرِّضين، ومستوى النَّظافة، وتوفُّر الأدوية... مع ذلك، أعلنت عن سعادتها موتًا.

اكتفاء

لم تجد ما يدفِّئ وحدتها، اكتفَت بأن أشعلت اشتياقها وبكَت.

نظرات

اعتلت المنصَّة احتفالًا بمناقشة رسالتها، ارتَبَكَت، هطلَت عيناها بصمت.



حتى الآن لم يتبيَّن أحد إنْ كان بكاؤها فرحًا أم رهبة من نظرات كاتب رسالتها.

بُقع

"المانيكان" التي سئمت نظرات الرِّجال والوقوف أمام الواجهة الزجاجيّة، كلح لونها، وتجذَّر فيها إحساسٌ بأنَّ قطار الزَّواج غادر محطَّتها، هجمت على عامل النَّظافة بقوَّة. لم يستطع الزّبون ولا صاحب المحلّ تخليصه إلّا بعد أن تركَت على جسده بقعًا زرقاء وعويل صراخ يملأ جنبات المكان.

نهاية

المرأة التي مات زوجها واحتضنت فراخها وظلّت صابرة تتلقّى الصَّدقات، وقَفَت أمام المرآة تستجدي انتهاء العدَّة.

حقوق

يهتزُّ مكبِّر الصَّوت مؤكدًا حُقوق المرأة... أم أحمد تنتظرُ بباب المؤسَّسة مَن يمدُّ لها يد العون.

إباء

أمام صورة الأحذية التي فقدت أقدامها، لم ينتبه أحد لِمَن مسحت دمعها بإباء ■

كانقطاع الكهرباء فجأة

نص: رشاد رداد/ الأردن

ما أسوأ الوحدة

وأنا مثل سجين مهذَّب، يصارع ما تبقّى من عمره المحبط بهدوء، ويمارس طقوس العزلة دون الالتفات إلى ساعة الحائط، أو شجرة اللَّوز التي تكبر بصمت وانتظام تحت النافذة.

أنا الآن أشبه ببحيرة جافّة.

السَّنوات حطّاب ماهر، حاذق في صنعته، وجسدي تلك الشجرة المتهالكة والتي تطاوع "بلطة الحطّاب" دون مقاومة أو جدال.

يا آمنة

ما زلتُ أسمع صوتكِ يأتيني قبيل الفجر: "انهض... انهض..".

أتحسَّس وسادتكِ... ما زالت دافئة.

كذبٌ أنَّ الرَّجل ينسى زوجته، حينها تصبح الحياة فراغًا مطلقًا؛ الزَّوجة التي نذرت نفسها لصيانة لغتي وعمري من دكاكين الثَّقافة غير المعقَّمة.

اشتقتُ إليكِ... وكيف كنتِ تجمعين الأبناء والبنات والأحفاد وتستمتعين بفوضاهم وشغبهم، كنتِ تقولين لي حين أغضب:

- انظر إليهم ... راقب ما يفعلون... اصغِ لكلماتهم البريئة.

مشاغبتهم تشبه مشاغبة البنّ في الماء الساخن... أتشاغلُ بأمور كثيرة في حضرة الأولاد... لكنَّ غيابكِ طاغٍ...

كانقطاع الكهرباء فجأة، حين أهرع إلى شمعة ضئيلة. أحاول أن أطرد العتمة... والتوتُّر المفاجئ، فيصبح المكان كثير الظِّلال وخيالات الأشياء مُفزعة.

العتمة نزق ثرثار لا يكفّ عن طرح الأسئلة الموجعة.

أعترف يا آمنة..

بحجم الخسارات الفادحة بعدكِ، فأشرِّع

أسئلتي المكبوتة عليّ، مطمئنًا قلبي أنَّ الذي وقع هو قدرٌ محتوم، وأشاكس أحيانًا وأنا أتقلَّب على سريري يمنة ويسرة حتى يغالبني النعاس... أنام لأكمل حلمي بكِ.

وأقول لكِ:

- إنَّ الفرْع ليس كالأصل.

والجَدْوَل ليس هو البحر.

* * *

قالت لي ذات ليلة باردة:

- لا تزُرني... أخشى عليكَ من الطريق، بصركَ ما عاد يسمح لكَ.

ونحن الآن لا تفصل بيننا مسافات... إنْ أردتَ زيارتي.. فقط تذكّرني.. أحبّني كما كنتَ تفعل... لا تنسَني... يعذِّبني نسيانكَ لي أكثر من عتمة القبر.

طمئنّي عن الأبناء والأهل والجارات الصديقات... ولا تنسَ أنْ تسقي الدالية وأحواض الورد، ولا تنسَ أن تخبرني إنْ تحرَّرت القدس... سأنهض وآتي إليكَ لنذهب معًا كما وعدتَني.

* * *

حين أدخل المطبخ لأصنع قهوة الصَّباح... أسمع سعالكِ الذي كان يبكيني، لو كان الأمر بيدي لطلبتُ لكِ وقتًا إضافيًّا لنكمل قصيدة الحياة معًا، ونذوي معًا.. دونكِ أتعثَّر.. أصاب بالزّكام اللغويّ، ولا أحد يصنع لنا كأسَيْ ليمون طازج.

أمّا الحرب، فما زالت على أطراف البلاد... أحرَقَت الياسمين والنَّخل ومروج البنّ، وما زلتُ أتذكّر عتابكِ الدائم الذي كثيرًا ما يتحوّل إلى نشيجٍ عالٍ ويُصاب ببحّة مجروحة.

كم حاولتُ أن أحمي شرايين قلبكِ من التصلُّب كما كنتُ أحمي قلب القصيدة... لكنَّني لم أستطع أن أفعل شيئًا أمام هذا التلوُّث في الشِّعر والدم... ازداد وجعكِ ونَحَت القصيدة.

أعترفُ أنَّني هُزمت.

أعترفُ أنَّني هُزمت.

فكيف أكمل ما تبقّى من حياتي بنصف قلب... ونصف رئة؟ ■



سِرُّ امرأة ميتة

تأليف: غي دي موباسان

ترجمها عن الإنجليزيّة: محمد ناصر صلاح/ الأردن

ماتَت المرأة دون ألم، بهدوء، كما يجب أن تموت امرأة تميَّزت حياتها بالطُّهر. الآن هي تستريح في سريرها، مستلقية على ظهرها، مغمضةً عينيها، وملامحها توحي بالهدوء، وشعرها الطويل الأبيض مصفَّفٌ بعناية كما لو كانت قد سرَّحَتْه قبل الموت بعشر دقائق. الملامح العامة الشاحبة توحي برباطة الجأش، بالهدوء التام، بكامل الاستسلام لدرجة أنَّ المرء يمكن أن يتساءل متعجِّباً: "أيّ روحٍ كانت قد عاشت في ذلك الجسد! أيّ حياةٍ هادئة كانت قد عاشتها تلك الرُّوح الهرمة! أيّ موتٍ سهلٍ ونقيٍّ قد ماتته هذه الأم!".

كانا راكعَيْن إلى جانب سريرها؛ ابنها القاضي ذو المبادئ الصّارمة، وابنتها "مارغريت"، المعروفة باسم الأخت "أولالي"، ينتحبان كما لو كان قلباهما سينفطران. كانت منذ طفولتهما، قد سلّحتهما بمبادئ أخلاقيّة صارمة، معلِّمةً إيّاهما الدّين دون ضعفٍ، والواجب دون مساومةٍ. الابن أصبح قاضياً وأدار القانون كسلاحٍ يضربُ به دون شفقةٍ. الابنة، متأثِّرة بالفضيلة التي تشرَّبتها من خلال هذه الأسرة المتزمِّتة، أصبحت راهبة دير عازفةً عن الارتباط برجل.

لم يكادا يعرفان أباهما.. كانا يعرفان فقط أنه جعل أمّهما في غاية الشَّقاء، دون أن يتلقَّيا أيّ تفاصيل أخرى.

كانت الرّاهبة تقبِّل بقوَّةٍ يد المرأة الميتة، وقد كانت يداً عاجيّةً بيضاء كالصَّليب الكبير الموضوع على طول السَّرير. على الجانب الآخر من الجسد الطويل، كانت اليد الأخرى تبدو ما تزال تمسك بالشَّرشف إمساك الموت، وحَفظَ الشَّرشف التغضُّنات الصغيرة كذكرى لتلك الحركات الأخيرة التي تسبق السُّكون الأبديّ.

بضع نقراتٍ خفيفةٍ على الباب نبَّهت الرَّأسيْن الناشجيْن اللّذّيْن ارتفعا ناظرَيْن للأعلى، فكان القسّيس الذي جاء للتوّ من العشاء. كان وجهه محمرّاً، ومنقطع الأنفاس بسبب سوء الهضم، ذلك أنه قد صنع لنفسه مزيجاً من القهوة والبراندي ليواجه تعب الليالي القليلة الماضية لسهرِهِ قرْب الفقيدة.

بدا حزيناً؛ ذلك الحزن المُفتَرَض أن يسيطر على ملامح القسّيس الذي يشكِّل الموت مصدر رزقه. رَسَمَ على نفسه شارة الصَّليب، ودنا بهيئته المهنيّة قائلاً: "حسناً يا أبنائي المساكين! لقد جئتُ لمساعدتكم على المرور بهذه الساعات الأخيرة الحزينة". لكن الأخت "أولالي" نهضَت فجأة وردَّت: "شكراً لك يا أبتي، لكنَّني أنا وأخي نفضِّل أن نبقى وحدنا معها. هذه هي فرصتنا الأخيرة لرؤيتها، ونودُّ أن نبقى معاً، ثلاثتنا، كما نحن.. نحن.. اعتدنا أن نكون حين كُنّا صغاراً مع أمِّنا المسكينة..".

أوقفها الأسى والدُّموع، ولم تستطع أن تواصل كلامها.

بهيئة يبدو عليها الوقار مرَّةً أخرى، حنى القسّيس رأسه مفكِّراً بِفِراشِه قائلاً: "كما ترغبون يا أبنائي". ركَعَ، رَسَمَ شارة الصَّليب، وقف، ثم خرج بهدوء متمتمًا: "لقد كانت قدّيسةً!".

بقوا وحدهم؛ المرأة الميتة وابناها. كان من الممكن لدقّات الساعة المختفية في العتمة أن تُسمع بوضوح، وتتجرف عبْر النّافذة المفتوحة ممتزجةً بالرّائحة الزكيّة للقشّ والغابات، كلّ ذلك مع أشعّة القمر النّاعمة. ما كان من الممكن لأيّ ضجّة أخرى أن تُسمع فوق سطح الأرض، ما عدا نقيق ضفدع بين الفيْنة والأخرى، أو صرير حشرةٍ ما ساهرة. سلامٌ مطلقٌ، كآبةٌ طبيعيّةٌ، هدوءٌ صامتٌ، أحاط بهذه المرأة الميتة، حيث بدا أنه قد خرج منها، وهدّأ الطبيعة ذاتها.

صرخ القاضي، وهو ما يزال راكعاً، ورأسه مدفوناً في أغطية السرير، بصوتٍ غيّره الأسى وأماتته الشّراشف والبطانيّات: "أمّي، أمّي، أمّي!" وضرَبَت شقيقته باهتياجٍ جبهتَها بخشب السَّريرِ، مضطربةً، ومنتفضةً، ومرتعشةً كما لو كانت تتنابها نوبة صرع، وأخذت تئنّ: "يسوع، يسوع، أمّي، يسوع!".

كانت تهزُّهما عاصفة أسى، فكانا يلهثان ويشرقان. هدأت الأزمة ببطءٍ، وأخذا ينتحبان بهدوء، كما حال البحر حين يتبع الهدوء العاصفة.

مرّ وقتٌ طويلٌ إلى حدٍّ ما، ووقفا ونظرا إلى المرأة الميتة. وأتت الذِّكريات؛ تلك الذِّكريات البعيدة التي كانت بالأمس غالية جداً، أمّا اليوم فهي معذِّبة جداً، إلى ذهنيهما مع كلّ التَّفاصيل الصَّغيرة المنسيّة، تلك التَّفاصيل المألوفة الحميمة الصَّغيرة والتي تعيد إلى الحياة الشَّخصَ الذي كان قد غادرها. أخذا يذكِّران بعضهما بـِ الظروف، الكلمات، الابتسامات، الأناشيد الخاصّة بالأم التي لم تعُد تتحدَّث إليهما. شاهداها من جديد سعيدةً وهادئةً. تذكَّرا الأشياء التي سبق وأنْ قالتها، والحركة الصغيرة ليدِها كما عند الضَّرب، والتي كثيراً ما استخدَمَتْها

عند التأكيد على شيء مهمّ.
أحبّاها كما لم يسبق لهما أن أحبّاها. أحسّا بعمق أساهما، واكتشفا بالتالي مقدار الوحدة التي سيكتويان بنارها.
كان سَنَدهما، مرشدهما، شبابهما كلّه، أفضل جزءٍ من حياتهما، هو الذي يختفي الآن. كانت رابطتهما مع الحياة، والدتهما، أمّهما، الصِّلة التي تربطهما بأجدادهما هي التي سيفتقدانها منذ ذلك الحين. أصبحا الآن كائنيْن وحيديْن منفرديْن، ولا يستطيعان بعد الآن أن ينظرا للخلف.
قالت الرّاهبة لأخيها: "أنتَ تذكر كيف اعتادت أمي دائماً أن تقرأ رسائلها القديمة، إنَّها كلّها هناك في ذلك الدُّرج. دعنا بالتَّناوب نقرأها، دعنا نعيش حياتها الكاملة من خلال هذه اللَّيلة بجانبها! إنَّها سوف تكون مثل طريق الصَّليب، مثل عمل تعارفٍ مع أمِّها، مع جدَّيْنا اللّذيْن لم نعرفهما أبداً، لكن رسائلهما هنالك، وعنهما كانت تتحدَّث دائماً، أتذكُر؟".
أخرجا من الدُّرج حوالي عشر رزمٍ صغيرةٍ من الورق الأصفر، مربوطة بعناية، ومرتَّبة واحدة بجانب الأخرى. ألقيا بهذه التذكارات على السرير، واختارا واحدة منها كُتِبَ عليها كلمة "أبي". فتحا هذه الرِّسالة، وقرآها.
كانت واحدة من تلك الرَّسائل التي كُتبت على الطريقة القديمة، والتي يجدها المرء في أدراج مكتبٍ قديمٍ لإحدى العائلات، تلك الرَّسائل التي تفوح برائحة قرنٍ آخر. الرسالة الأولى بدأت بالقول: "عزيزتي"، والثانية: "ابنتي الصغيرة الجميلة"، والأخريات: "طفلتي العزيزة"، أو "ضحكتي العزيزة". وفجأة أخذت الرّاهبة بالقراءة بصوتٍ مرتفع، تقرأ للمرأة الميتة تاريخها كله، كل ذكرياتها الحسّاسة. كان القاضي يريح كوعه على السرير ويصغي، بينما يحافظ على عينيه مركِّزتين على أمه. وبدا أنَّ الجَسَدَ الّذي لا حراك به سعيدٌ بما حدث.
قاطعت الأخت "أولالي" نفسها فجأةً قائلةً: "على هذه الرَّسائل أن توضع في القبر معها، عليها أن تُستعمل ككفن، وأن يجري دفنها فيها". أخذت رزمة أخرى لم يُكتب عليها أيّ اسم. بدأت تقرأ بصوتٍ قويٍّ: "يا معبودتي. أحبُّكِ بوحشيّة. منذ الأمس كنتُ أعاني عذابات ما لا يصدَّق، ما يسكن ذاكرتنا. أشعر بشفتيكِ على شفتيّ، بعينيكِ في عينيّ، بصدركِ على صدري. أنا أحبُّكِ، أنا أحبُّكِ! لقد جننتُ بكِ. ذراعاي مفتوحتان، أنا أتلهَّف، تحرِّكني رغبةٌ وحشيّةٌ لأن أضمّكِ من جديد. أنا كلّي روحًا وجسدًا أطلبكِ، أريدكِ. احتفظتُ في فمي بمذاق قبلاتِك..".
اعتَدَلَ القاضي في وضعِه واقفاً. توقَّفَت الرّاهبة عن القراءة. اختَطَفَ الرِّسالة منها، ونظر فيها بحثاً عن الاسم. لم يكُن هنالك اسم، لكن في الأسفل كلمات "الرَّجُل الذي يعبدكِ"، وبعدها اسم "هنري". كان اسم أبيهما "رينيه". لذا لم تكُن هذه الرِّسالة منه. ثم بحث الابن بسرعة في رزمة الرَّسائل، أخرج واحدةً منها، وقرأ: "لا أستطيع مواصلة الحياة دون مداعباتك"، وقف

منتصباً، قاسياً كما كان عندما يجلس على مقعد القضاء، نظر بثبات إلى المرأة الميتة. أمّا الأخت فقد وقفت منتصبةً كتمثال، والدُّموع ترتعش في زوايا عينيها، تراقب أخاها، تنتظر. ثم عَبَرَ الأخ الغرفة ببطءٍ، وذهب إلى النّافذة ووقف عندها محدِّقاً في اللَّيل المظلم.

عندما استدار من جديدٍ، كانت الأخت "أولالي"، وعيناها قد جفَّتا الآن، ما تزال واقفةً قرب السرير، وقد أحنَت رأسها.

خطا للأمام، والتَقَطَ الرَّسائل بسرعة، وألقى بها بفوضى في الدُّرج. ثم أسدل ستائر السَّرير.

عندما جعل ضوءُ النَّهار الشُّموعَ على المائدة تبدو شاحبةً، نهض الابن ببطء من مقعده، ودون النَّظر مرَّةً أخرى لتوديع الأم التي أصدر بشأنها حكماً بالفصل عنه وعن أخته، مُديناً إيّاها، قال ببطء: "الآن يا أختي، دعينا نغادر الغرفة" ■



نوافذ ثقافيّة

محمد سلام جميعان/ الأردن

ثقافة عربيّة

النَّقد النَّسقي/
يوسف عليمات

كثيرة هي الدِّراسات النَّقدية التي تناولت بنية النصّ الشعريّ الجاهليّ، من وجهات نظر ومناهج متعدِّدة المفاهيم والاصطلاحات، غير أنَّ النَّقد النَّسقي بما يستبطنه من بُعدٍ معرفيٍّ وحضاريٍّ وثقافيّ يظلُّ هو القادر على مقاربة ما يمتاز به النص الشعريّ الجاهليّ من امتناعٍ وغموض.

ويأتي كتاب عليمات هذا اجتراحًا نقديًّا، كاشفًا عن الأنساق والوظائف الأيديولوجيّة للشِّعر الجاهلي في مرحلته التاريخيّة، مؤطِّرًا كتابه بمهادٍ نظريٍّ يسوِّغ فيه منهجيّته والعلامات الحاكمة لها، مدمجًا هذا الإطار في تمثيلات تتعلق بالطّلل، والرمزيّة الأنثويّة والذئبيّة والفرس والمطر، كما تتجلّى في معلّقة امرئ القيس.

وتمتد صفحات الكتاب إلى الفصل الثاني الذي عُني فيه الباحث بإنشاء قراءة تفكيكيّة لمعلّقة عمرو بن كلثوم، مفصحًا عن إجراءاته النَّقدية التي تعالقت مع القِيَم والمفهومات الجدليّة

المتعدّدة التي تحفل بها هذه المعلّقة، مركّزًا على بُعد السُّلطة في النص، سواء سلطة الأنثى السّاقية أو سلطة الظعينة المفارقة، والفحل الحاكم، أو سلطة الذات والقبيلة.

ويعقب هذا الفصل قراءة طباقيّة في معلّقة عنترة، وقراءات أخرى متعدّدة بتعدُّد فصول الكتاب. وخلص المؤلّف في الفصل الأخير إلى أنّ النصّ الشّعريّ الجاهليّ نصٌّ كونيٌّ منفتح على المتعدّد والمحتمل، وفقًا للأبعاد الرمزيّة والمعرفيّة واللغويّة والثقافيّة الكامنة في بنيته



العميقة، وهي الموتيفات المؤسّسة لبنية القصيدة الجاهليّة، كما تعكسها صورة الذات وهي تواجه جدليّة السؤال الباحث عن انعتاقاته من رهاناته، السّاعية لنقض التّمركزات السلطويّة والأيديولوجيّة.

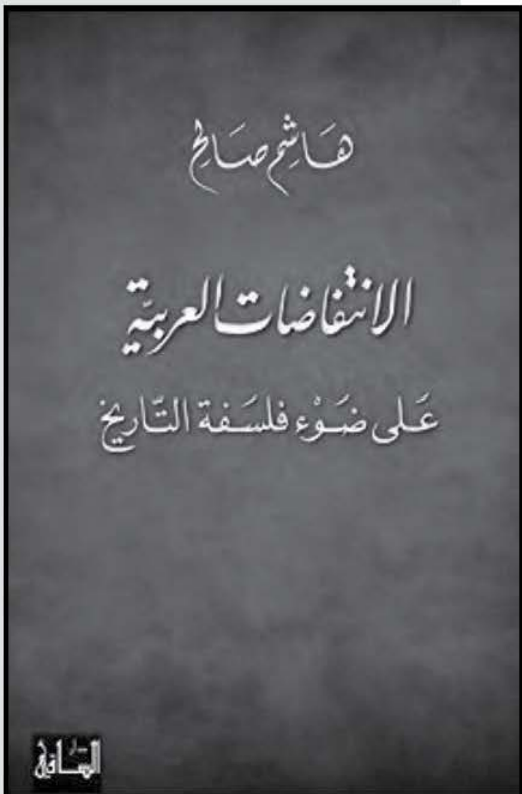
الانتفاضات العربيّة وفلسفة التاريخ/
هاشم صالح

منذ الصّفحات الأولى للكتاب يؤكّد هاشم صالح أنّ الرّبيع العربيّ يشكّل "حدثًا تاريخيًّا" غير مسبوق في السياق التاريخيّ العربيّ الحديث. لكنه مع ذلك، يقرّ بأنه ليس بالحدث الحاسم في الثّقافة الإنسانيّة ما دام لم يستطع أن يشكّل "قطيعة معرفيّة" في الثّقافة السياسيّة والمجتمعيّة السّائدة للمواطن العربي، تنقل به من وضع سابق إلى وضع لاحق. ويرى هاشم صالح أنّ المحصّلة الرّاهنة لسنوات الرّبيع العربيّ تمثّلت في سيطرة "التيار الإخواني- السّلفي" على السُّلطة.

ويستدعي هاشم صالح مفهومًا هيغليًّا: "عامل الحثّ السّلبي لجدليّة التاريخ" ليوضّح أنّ الرّبيع العربيّ بنتائجه غير المنتظرة، لا يعدو أن يكون مرحلة أوليّة في المسار العام لحركيّة التاريخ عند العرب، وأنّها مرحلة إجباريّة للانتقال نحو الثورة العربيّة الحقيقيّة.

ولتلافي انزلاقات تاريخيّة متوقّعة في السياقين السياسيّين العربيّ والإسلاميّ، يعقد هاشم صالح مقارنة بين الثورة الإيرانيّة والرّبيع العربيّ.

فالقاسم المشترك بين الحدثيْن معًا كان هو طلب الحريّة والانعتاق من الاستبداد، وبهذا التَّماثل يسعى صاحب الكتاب إلى إقناع قارئه بأنَّ ديناميّة انتفاضات الرَّبيع العربيّ لا يمكنها أن تخرج عن الإطار العام الذي رسمته الثورة الإيرانيّة، ما دام السّياق الحضاري العربي والإسلامي -برأيه- يعاني ظاهرة "الجهل المقدّس" الذي يميّز الأصوليّات الإسلاميّة المعاصرة.



الحداثة والحريّة/

الحبيب الجنحاني

اشتمل كتاب "الحداثة والحريّة" على ثلاث قضايا فكريّة: الحداثة؛ العولمة؛ الديمقراطيّة، ضمن رؤية مدنيّة عربيّة. ويؤكّد الكتاب أهميّة النَّقد الذاتي والتَّلازُم بين البرامج النهضويّة، وصيانة الحريّات والدّفاع عنها؛ فالتَّجارب برهَنَت على أنَّ المشروعات التحديثيّة في المجاليْن الاقتصاديّ والاجتماعيّ تبوء بالفشل الحتميّ حينما لا ترافقها مشروعات تحديثيّة تتساوق مع الحريّات وحقوق المواطنة.

ودعا المفكر د.الجنحاني النُّخَب المثقَّفة العربيّة إلى تبنّي قِيَم الحداثة الكونيّة التي خرجت من عباءة عصر الأنوار، فهي التي تسمح بغرس قِيَم الحريّات العامّة، وقِيَم العقلانيّة والمواطنة، وفصل الدّين عن السّياسة؛ ومن ثم التَّمهيد لتجارب ديمقراطيّة حقيقيّة وعميقة في الفضاء العربيّ.

ويعتقد الجنحاني أنَّ أكبر عائق يحول دون تطوُّر قوى المجتمع المدنيّ هي ظاهرة الطائفيّة والمذهبيّة، التي لا تقلُّ خطرًا عن الظاهرة الاستبداديّة السياسيّة، داعيًا إلى ضرورة أن تناضل القوى الديمقراطيّة من أجل دعم قوى المجتمع المدنيّ، لتقود حركة الإصلاح السياسيّ، لأنَّ البديل سيكون شبيهًا بالحركات المسلّحة التي عرفها المثال الأميركي اللّاتيني، مع الفرق أنَّها كانت هناك ذات صبغة سياسيّة واجتماعيّة، وستكون لدينا ذات صبغة دينيّة في الأساس.

ثقافة عالمية

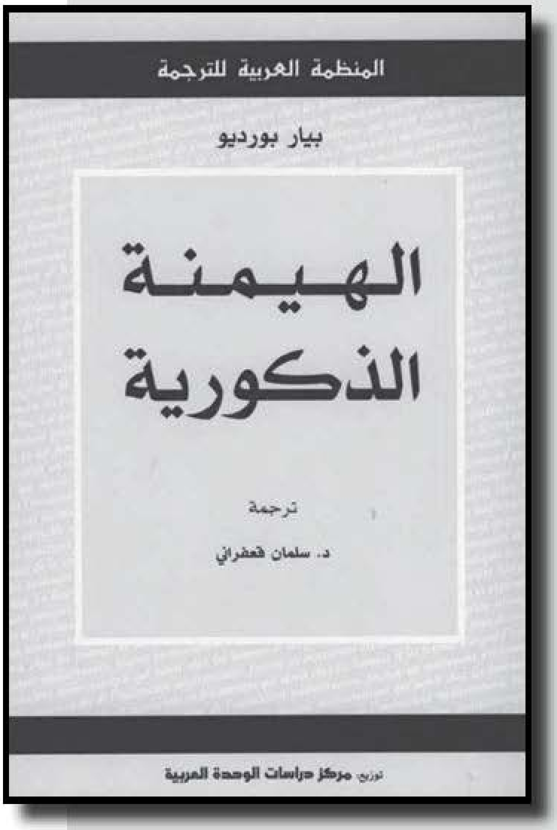
الهيْمَنَة الذكوريّة/

جلبير غرانغيوم

يكشفُ جلبير غرانغيوم أنّ النُّقطة الجوهريّة في عمل بيار بورديو تتركّز حول إنْ كانت الهيمنة الذكوريّة معطىً طبيعيًّا أم بناءً تاريخيًّا، ويقدِّم قراءة سوسيولوجيّة تحليليّة للشُّعور التاريخيّ، كاشفًا عن أنّ الهيمنة الذكوريّة تشبع ممارستها على الصّعيد الكونيّ باعتبارها ظاهرة حقيقيّة متجدِّدة في الاختلافات الجنسيّة، التي هي نتيجة بناءات تاريخيّة تنطلق من عناصر متماثلة، في المجتمعات الأوروبيّة والمجتمعات العربيّة والإسلاميّة. ويقدِّم تحليلًا لسلسلة من المتضادات، مثل: أعلى/ أسفل، أمام/ وراء، جاف/ رطب، صلب/ رخو، مضيء/ معتم، حيث يرمز التّصنيف الأوّل للذُّكورة فيما يرمز الثّاني إلى الأنوثة، ومن خلال هذه الثنائيّات يكون الرجل في المركز أمّا الأنثى ففي الهامش.

وهذه الرُّؤية الذُّكوريّة تبدو كأنّها نتيجة للبيولوجيا، ولكن فهمها وفْق الاجتماع البشريّ والتنوُّع الاجتماعيّ، هو ما يحوِّل الاختلاف الجنسيّ إلى علاقة تراتبيّة هرميّة تلعب لصالح الهيمنة الذكوريّة.

ويقف المؤلف عند تحليلات بيار بورديو لآليات الهيمنة والخضوع والتبادل الاجتماعي، والتّساؤل النّقدي عن الآليات التاريخيّة المسؤولة عن نزعة هذه الهيمنة، التي هي نتاج عمل التاريخ والمؤسسات (الكنيسة، الدولة، المدرسة) على اختلاف وزنها النِّسبيّ، في حين ترسم المعجميّة اللغويّة العربيّة المسألة بشكل دقيق، يتغذّى باستمرار من المرجعيّات الدينيّة والسياسيّة المغلقة. وعلى ضوء هذه الفرضيّات يتمّ إقصاء الأنثى من الفضاء العام.



تأمُّلات في الكتابة واحتمالاتها

■ تقول **إيزابيل اللندي**: "أحتاج أن أروي قصّة، إنه هاجس، كلّ قصّةٍ هي بذرة في داخلي، تبدأ في النموّ والنموّ، مثل ورم، ويجب عليّ أن أتعامل معها عاجلًا أو آجلًا، لماذا قصّة بعينِها؟ أنا لا أعرف ذلك عندما أبدأ، ولكنَّني أعلم ذلك في ما بعد. على مرّ السنين، اكتشفتُ أنَّ كلّ القصص التي رويتُها، كلّ القصص التي سأرويها على الإطلاق، مرتبطة بي بشكل أو بآخر، عندما أتكلّم عن امرأة في العصر الفيكتوري ترحل عن الأمان في بيتِها وتأتي مطاردةً حمّى الذَّهَب في كاليفورنيا، فأنا أتكلّم عن الأنثويّة، عن التحرُّر والانعتاق، عن الأمور التي مررتُ بها في حياتي الخاصّة، هاربةً من عائلة تشيليّة، كاثوليكيّة، محافظة، بطريركيّة، فيكتوريّة... خارجة إلى العالم.

عندما أبدأ بكتابة كتاب، فأنا لا أملك أدنى فكرة إلى أين سيذهب، إذا كانت رواية تاريخيّة أكون قد بحثتُ في الفترة الزمنيّة والمكان، ولكنَّني لا أدري ما هي القصّة التي سأرويها، أنا فقط أعرف بأنَّني أريدُ، بشكلٍ رقيقٍ وخفيٍّ، أن أوقع تأثيرًا على قلب القارئ، وعقله".

■ ويقول جيمس فري في هذا: "إذا جاء يوم صرتُ فيه مهتمًّا بآراء الناس وبأرقام المبيعات وبعدد الحضور في أمسياتي أكثر مِن سعْيي لكتابة ما يزحزح العالم ويضع الناس في الفوضى، سأعتزلُ الكتابة وأمتهنُ شيئًا آخر".

■ أمّا ريك مودي فيقول: "أظنُّ أنَّني عندما أكتبُ أو بشكل أدقّ، متى كتبتُ أكونُ إنسانًا أفضل وأكثر سلامًا" ■



إيزابيل اللندي